unesp UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

POLLYANNA SOUZA MENEGHETI

DE HOLMES A POIROT: relações entre literatura e história na narrativa policial britânica

ARARAQUARA – S.P.
2014

POLLYANNA SOUZA MENEGHETI

DE HOLMES A POIROT: relações entre literatura e história na narrativa policial britânica

Dissertação de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria da Narrativa

Orientador: Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Bolsa: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP

ARARAQUARA – S.P.
2014

POLLYANNA SOUZA MENEGHETI

DE HOLMES A POIROT: relações entre literatura e história na narrativa policial britânica

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria da Narrativa
Orientador: Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Bolsa: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp

Data da defesa: 30/04/2014

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Prof.ª Dr.ª Márcia Valéria Zamboni Gobbi - Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras - Departamento de Literatura

---

Presidente e Orientador: Nome e título
Universidade.

Prof. Dr. Gregório Dantas – Universidade Federal da Grande Dourados - Faculdade de Comunicação, Artes e Letras

---

Membro Titular: **Nome e título**
Universidade.

Prof.ª Dr.ª Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite - Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras - Departamento de Literatura

---

Membro Titular: **Nome e título**
Universidade.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Dedico este trabalho à meus pais,
que sempre me apoiaram, em todas
as circunstâncias, e à minha avó,
que apesar de não ter visto esta
pesquisa finalizada, acompanhou
todas as etapas do processo.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que estiveram sempre ao meu lado, me apoiando e me dando forças nos momentos mais difíceis, nunca deixando de acreditar em minha capacidade de conseguir desenvolver este trabalho, acompanhando todas as etapas do processo de construção desta dissertação, sempre presentes em minha vida.

À minha orientadora Márcia Valéria Zamboni Gobbi, que fez um excelente trabalho me guiando pelos caminhos certos, além de ter aceitado o desafio de orientar a uma aluna não pertencente à área de Letras. Agradeço por todos os comentários, as críticas e as opiniões que decididamente tomaram parte nesta dissertação, tornando-a o que é hoje.

Aos meus amigos mais antigos, Mara Sousa, João Paulo Bonome Neto, Gustavo Bataglião, Isadora Remundini, Alessandra Pagan, Juliana Lavezo, Daniela Gabeloni e Fernanda Brussi, que me acompanham desde a época da faculdade e cuja amizade tornou os momentos mais difíceis da construção desta dissertação muito mais leves e divertidos. Obrigada a todos por terem torcido por mim e me apoiado durante todo este tempo.

À todas as amizades que pude fazer durante o ano em que estudei em Araraquara, em especial meus companheiros de estrada Jacob Biziak e Roseli Braff. As viagens para Araraquara sempre foram muito mais animadas e divertidas com vocês ao meu lado. Os cinquenta minutos que separam Ribeirão Preto de Araraquara nunca passaram de forma tão rápida.

À minha família, que sempre esteve ao meu lado, me apoiando em todos os momentos. Em especial minha avó, que infelizmente faleceu antes de poder ver esta dissertação finalizada, mas que sempre acreditou muito em mim e teve um papel fundamental na minha criação, fazendo com que eu me tornasse a pessoa que sou hoje.

Agradeço também aos meus primos, em especial Guilherme e Lucas Marcoantonio, cujas paixão por livros sempre renderam muitos assuntos e discussões divertidas e interessantes.

À todos os professores da UNESP/Araraquara que contribuíram para a elaboração desta dissertação, seja oferecendo disciplinas, seja oferecendo conselhos e comentários sobre meu trabalho. Muito obrigada por compartilharem sua sabedoria comigo.

Finalmente, agradeço à Instituição Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, a FAPESP, que me concedeu uma bolsa de estudos, permitindo que tal dissertação pudesse ser elaborada. O respaldo da FAPESP à minha dissertação fez com que eu me dedicasse mais para atender às expectativas de todos os que me apoiaram, entregando um trabalho digno.

Agradeço também a você, leitor. Obrigada por ter lido esta dissertação. Espero que a considere interessante e que esta acrescente informações importantes aos estudos sobre a narrativa policial.

"Eliminate all other factors, and the one who remains must be the truth"

Sir Arthur Conan Doyle (2009, p.114)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a ficção policial inglesa entre o período do fim do século XIX e início do século XX, em sua historicidade, levando em consideração a importância dos conceitos de representação e verossimilhança para o gênero romance, além de evidentemente, considerar os elementos específicos da ficção policial, como as noções de enigma e investigação, que formam as bases da literatura policial. Sendo assim, retornamos à origem do gênero policial, buscando suas raízes, até que este se desenvolva na forma do romance que conhecemos nos dias atuais. Todas as modificações ocorridas na estrutura da narrativa policial podem ser entendidas como um reflexo das próprias mudanças sociais e culturais que ocorriam neste importante período de transição histórica, visto que a estrutura da narrativa era modificada de acordo com as exigências do público leitor, que buscava sempre ser representada em tal narrativa. O simples fato de a estrutura da narrativa policial poder ser alterada sem perder seus elementos característicos, explica como este gênero não apenas foi capaz de se manter popular até os dias atuais, como também deixam claro como foi possível o surgimento de uma grande quantidade de subgêneros, que acabam por se enquadrar dentro do grande termo "ficção criminal". Para realizar tal estudo, foram selecionadas três obras de Sir Arthur Conan Doyle, criador do famoso detetive Sherlock Holmes e três obras de Agatha Christie, sendo que estas tem como protagonista seu mais famoso personagem, o detetive belga Hercule Poirot. As obras selecionadas demonstram justamente a adaptação não apenas da estrutura da trama, mas também do personagem principal, o detetive, às mais diversas situações a que é apresentado. O papel do narrador também se mostra fundamental neste estudo, justamente por ser sua figura que guia os leitores pela narrativa, e que se compromete a conceder todas as informações de forma honesta e verossímil. Sendo assim, o presente trabalho busca analisar estes elementos, estudando, portanto, as relações entre literatura e história, levando em consideração as influências da História na literatura policial, a representação da sociedade em suas tramas e de que maneira o romance policial desenvolve sua narrativa para provocar os efeitos desejados e alcançar seu objetivo, que é entreter o público leitor.

Palavras – chave: Literatura inglesa. Ficção criminal. História. Arthur Conan Doyle. Agatha Christie. Romance policial.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyse the detective story between the end of the nineteenth-century and the beginning of the twentieth-century, in its historicity, taking into consideration the importance of the concepts of representation and verisimilitude for the novel genre, besides evidently take into consideration the specific elements of the detective story, like the notions of riddle and detection, that make the base of the crime fiction. Thus, we return to the origin of the detective story, searching for its roots until that it develops into the form of the detective story we know today. All the modification that happened in the structure of the detective story can be understand as a reflex of the social and cultural modifications that happened in this important time of historical transition, seeing that the structure of the narrative was modified according to the demands of the reading public, that aimed to always be represented in such narratives. The mere fact that the structure of the detective novel can be altered without losing its most characteristic elements explain how this genre was not only able to keep its popularity until today, as it also makes it clear how it was possible for a big quantity of subgenres to rise and be framed into the umbrella term 'crime fiction'. To fulfill such study, three works by Sir Arthur Conan Doyle, the creator of the famous detective Sherlock Holmes, were selected, such as three works from Agatha Christie, which are protagonised by her most famous character, the Belgian detective Hercule Poirot. The selected works show precisely the adaptation not only of the structure of the plot, but also the adaptation of the main character, the detective, to the most diverse situations that he is presented to. The role of the narrator also proves itself to be crucial in this study, justly because it is its figure that guides the readers through the narrative and that compromises itself to grant all the important information in a honest, verisimilar way. Thus, the present work intends to analyse these elements, studying, therefore, the relations between literature and history, taking into consideration the influences of History in the detective story, the representation of society in its plots and how the detective story develops its narrative to promote the desired effects and reach its goal, which is to entertain the reading public.

Keywords: English literature. Crime fiction. History. Sir Arthur Conan Doyle. Agatha Christie. Detective Story.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10
CAPÍTULO I - ORIGEM E CONSOLIDAÇÃO DA FICÇÃO POLICIAL 19
1.1 - A Forma Simples da Adivinha 19
1.2 - Os enigmas do Livro de Exeter 24
1.3 - O surgimento do novel e o novo estatuto de ficção 28
1.4 - O estabelecimento da estrutura: divisões da trama e a unidade de efeito 36
CAPÍTULO II - A FICÇÃO CRIMINAL 40
2.1 - A *short story* 48
2.2 - Conan Doyle e Sherlock Holmes 57
2.3 - A *Golden Age* 67
2.4 - Agatha Christie e Hercule Poirot 83
CAPÍTULO III - ANÁLISES DAS OBRAS DE ARTHUR CONAN DOYLE 87
3.1 - A Faixa malhada: suspense, ação e o fator exótico nos contos sherlockianos 87
3.1.1 - O estabelecimento da trama e a narrativa do cliente 89
3.1.2 - O detetive no escuro: suspense e terror no desfecho da narrativa 95
3.1.3 - O medo do exótico: representação e verossimilhança 98
3.2 - Os dançarinos: criptogramas na ficção policial 100
3.2.1 - Desenhos e cifras: o raciocínio lógico do detetive 102
3.2.2 - A cifra quebrada: armadilha de Holmes 105
3.3 - A juba de leão: o detetive como narrador 111
3.3.1 - O enigma e as mudanças nos pressupostos da ficção policial 114
3.3.2 - A natureza do assassino 119
CAPÍTULO IV - ANÁLISES DAS OBRAS DE AGATHA CHRISTIE 126
4.1 - O enigma de Styles: a primeira aventura de Hercule Poirot 126
4.1.1 - O narrador-autor e a figura do detetive na ficção policial 128
4.1.2 - Metalinguagem no romance policial 132
4.1.3 - O fator tempo: cronologia da trama 134
4.1.4 - A unidade de efeito 136
4.2 - Cai o pano: o último ato de Hercule Poirot 143
4.2.1 - A retomada de Styles: a ação da memória 145
4.2.2 - O método de X e a desconstrução do romance policial 151
4.2.3 - A estrutura narrativa: distribuição das pistas e a unidade de efeito 154
4.3 - O assassinato de Roger Ackroyd e a desconstrução do clue-puzzle 160
4.3.1 - A estrutura narrativa e a figura do narrador 163
4.3.2 - A construção da unidade de efeito: elipses, paralipses e prolepses 166
CONSIDERAÇÕES FINAIS 176
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 185

DE HOLMES A POIROT: RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA NA NARRATIVA POLICIAL BRITÂNICA

INTRODUÇÃO

Um dos gêneros mais fascinantes da literatura é certamente o romance policial. Esse gênero, tido por alguns como literatura de massa (SODRÉ, 1978), mobiliza e interessa leitores por todo o mundo mesmo depois de quase um século de seu aparecimento.

Álvaro Lins situa o surgimento e a consolidação da literatura policial em sua modalidade completa, ou seja, munida dos elementos os quais estamos habituados a nela reconhecer, no século XIX, período do advento e da consolidação da sociedade burguesa, especialmente na Europa (LINS, 19-). Para Lins, a formação do romance policial está intimamente ligada à estrutura psicológica da sociedade em que ele está sendo construído. O ambiente propício para a produção do romance policial deve ser cercado por uma aura de mistério e perigo, portanto, o local em que a narrativa se desenvolve deve ser construído de forma a permitir que estas características se destaquem, como por exemplo, a construção da cidade de Londres nas aventuras de Sherlock Holmes: uma cidade fria, esfumaçada, com bairros escuros, brumas, becos e ruas irregulares, populosa e perigosa, formada por grandes construções aristocráticas e castelos, bem como por subúrbios, onde boa parte da população vivia. Esta dualidade estrutural das grandes cidades europeias acabaria por proporcionar à narrativa policial sua ambientação perfeita, visto que, ao fazer uso dos subúrbios como espaço narrativo, estimulava a imaginação da classe burguesa, a principal classe representada nos romances policiais, aumentando as noções de perigo, suspense e mistério. A ambientação, portanto, demonstra ser uma parte fundamental da narrativa policial, visto que sua representação nessa modalidade literária vai se modificando conjuntamente com o desenvolvimento das cidades e, consequentemente, com as mudanças ocorridas na própria sociedade europeia.

O estudioso Andre Jolles (JOLLES, 1976), ao analisar as formas simples dos gêneros, situa o romance policial como a conversão em narrativa da forma simples da adivinha. Essas adivinhas pressupõem, como o próprio nome já diz, uma espécie de enigma, no qual o interrogador desafia o "adivinhador" a acertar a resposta para a pergunta feita. Neste caso, torna-se visível a semelhança desta forma com a estrutura

narrativa do romance policial, na qual o autor propõe um enigma (normalmente envolvendo um assassinato) a ser decifrado pelo detetive e, consequentemente, pelo leitor.

Assim como Jolles coloca a literatura policial como a forma completa da adivinha, Lins diz que o romance policial encontra seu início justamente no conceito de enigma. O que deve ser descoberto - nesse caso, o responsável pelo crime - é o que motiva a trama do romance policial, bem como os personagens presentes nele. Da mesma maneira, o leitor é impulsionado pela vontade de solucionar o enigma proposto, devendo pensar racional e logicamente, tentando separar as pistas falsas das verdadeiras para chegar à conclusão. Esta característica acaba por aproximar a origem do romance policial à do conto, levando em consideração que as unidades de efeito presentes nas estruturas deste, como Poe aponta em seu ensaio "*The Philosophy of Composition*", de 1846 (POE, 1987), são parte fundamental na do romance policial. Já Paulo de Medeiros e Albuquerque aproxima o romance policial do romance de aventuras, indicando que a principal diferença entre eles é que, no primeiro, o uso da lógica sobrepuja o uso da ação, enquanto que no romance de aventura ocorre o contrário e a resolução final é dada pela força física e pelo poder de ação física, ou explosão, do herói principal:

> Não é a simples história de um crime e sua solução que transformam o romance de aventuras em romance policial. É necessário que esta solução, ou melhor, o esclarecimento do problema, seja obtido através de um raciocínio lógico e que haja pelo menos dois elementos principais: o criminoso, representando o mal, e o detetive – em suas múltiplas formas, representando o bem. [...] É claro que muitas vezes há ação. Mas no policial ela nunca deve sobrepujar o raciocínio, e sim entrar como auxiliar em alguns casos. (ALBUQUERQUE, 1979, p.4)

Além das questões relacionadas ao surgimento da narrativa policial, há também discussões sobre sua definição. Definir o que é romance policial se torna algo complicado, uma vez que tal gênero, apesar de, com o passar do tempo, começar a apresentar os mesmos elementos dos romances regulares, possui suas características próprias, que definem sua identidade, como o uso da lógica, por exemplo. Até mesmo a definição de "policial" é problemática, visto que, nas histórias que se propõe estudar aqui, a polícia certamente não atua como protagonista, sendo sempre superada pelas figuras dos detetives particulares. O detetive particular em questão pode ser um ex-policial - como é o caso de Hercule Poirot -, porém as narrativas protagonizadas por ele

terão como foco o período que ele passa como investigador particular, e não como policial.

Da mesma forma, a literatura não parece aceitar muito bem o romance policial nos seus domínios. Para Álvaro Lins, o romance policial "não é literatura no contexto estético desta palavra." (LINS, 19-, p.9) O autor faz esta afirmação levando em consideração os problemas referentes à criação estética através do estilo, muito comuns durante o século XIX, e nas quais o romance policial não se encaixava. Para Lins, autores como Dickens e Dostoievski utilizaram elementos da ficção policial em suas obras, mas sem escrever de fato um romance policial, visto que este possui procedimentos, técnicas e regras próprias, que não cabem ao romance literário aplicar na construção de sua trama.

Neste sentido, outra característica interessante da literatura policial é, certamente, sua estrutura. O desenrolar do enredo em um romance policial converge sempre para a resolução do mistério proposto no início, seja este um assassinato, um roubo ou mesmo um sequestro - artifícios mais recorrentes na criação do enigma que deve ser solucionado. Destes, o mais comum no gênero policial é o assassinato. Acontece uma morte misteriosa e há a suspeita de crime. Entra em cena a figura do detetive, responsável por resolver o enigma proposto e agir como opositor do criminoso. Este detetive deverá solucionar o mistério submetendo os fatos a uma análise lógica, por meio das pistas deixadas pelo criminoso, chegando a uma conclusão racional. Nota-se, portanto, a existência de três elementos - ou personagens - imprescindíveis à literatura policial: a vítima, o criminoso e o detetive. É impossível pensar em um romance policial sem estes três elementos. Assim sendo, é impossível não creditar ao enigma o papel central na construção do enredo de um romance policial.

O mundo do romance policial se classifica, portanto, como um lugar fechado, com seus personagens, tramas e mistérios, todos unidos pelo viés da lógica, buscando a resolução dos problemas propostos em seu enredo. Sendo assim, a importância da narrativa policial parece-nos incontestável: "[...] a verdade é que hoje o romance policial pode ser combatido ou aplaudido, ignorado nunca." (ALBUQUERQUE, 1979, p.15). Isto fica ainda mais claro ao levar-se em consideração que a narrativa policial está intrinsecamente ligada ao período histórico em que se desenvolve.

No que concerne aos escritores deste gênero, é necessário mencionar o autor americano Edgar Allan Poe que, ao criar seu detetive Auguste Dupin, renovou todo o sentido do que era ser um detetive e como esta figura deveria ser constituída. Tal

detetive atuou em apenas três casos: "*The Murders in the Rue Morgue" (1841), "The Mystery of Mary Roget" (1842)* e "*The Purloined Letter" (1844)* [1]; mesmo assim, sua importância não foi diminuída, tendo servido de modelo para inúmeros outros detetives posteriores, incluindo o famosíssimo Sherlock Holmes. Sendo assim, é impossível discutir sobre os romances policiais sem partir de outro ponto senão Edgar Allan Poe e seu detetive Auguste Dupin, o "primeiro detetive digno de receber tal nome" (ALBUQUERQUE, 1979). Mas, certamente, o autor mais consagrado no gênero é Arthur Conan Doyle, criador do eterno personagem Sherlock Holmes, cujo nome virou sinônimo de "detetive". Tendo sido apresentado em "*A Study in Scarlet"* [2], de 1887, Holmes já se diferenciava de Auguste Dupin em vários aspectos: sua personalidade extremamente metódica, seu caráter frio e analítico, seu profundo conhecimento de disciplinas como a geologia e a química e também por possuir "falhas de caráter", como o fato de usar drogas.

Holmes é certamente um personagem fascinante, cujas aventuras mesclam o raciocínio lógico e puro com pitadas de ação. Estas características podem ser notadas por meio dos conhecimentos que Holmes possuía, ligados a diversos campos do conhecimento, como química, geologia, botânica, literatura criminalística, anatomia, boxe, esgrima, etc., assim como pelos conhecimentos que ele não possuía, como literatura, política, astronomia, etc., sendo que tais disciplinas não o ajudariam a decifrar os enigmas, visto que raramente algum crime estava relacionado com tais áreas do conhecimento. Holmes ainda se diferenciava em outro aspecto importante: a presença de um parceiro mais ativo na narrativa visto que o parceiro de Dupin era uma figura passiva, nem mesmo recebendo um nome. Já a figura de Dr. John Watson, um homem simples e comum, desprovido de qualquer habilidade extraordinária em matéria de inteligência, que idolatra e honra o amigo detetive, possuía não apenas a função de narrar as aventuras de Holmes, mas também de atuar como biógrafo deste, sendo apresentado como o autor de tais narrativas.

A presença de um parceiro também se repete nas histórias de Agatha Christie, cuja alcunha, "a dama do crime", faz jus às tramas e personagens criados por ela. Seu principal personagem é a caricata figura do detetive belga Hercule Poirot, que viria a ser o mais importante detetive depois de Holmes, na história do gênero. O romance de

[1] Os contos citados foram traduzidos no Brasil com, respectivamente, os títulos de "Os Assassinatos da Rua Morgue", "O Mistério de Marie Roget" e "A Carta Furtada".
[2] O romance foi traduzido com o título de "Um Estudo em Vermelho".

estreia de Agatha Christie é "*The Mysterious Affair at Styles*" [3], de 1924, e é também o romance no qual Poirot e Hastings são introduzidos. Hastings é o parceiro oficial de Poirot, cumprindo o papel que cabia a Watson nas narrativas de Conan Doyle, servindo como narrador das façanhas do detetive belga. No entanto, Poirot possuía outros parceiros nos romances em que não está acompanhado por Hastings. Quem ocupa a vaga deixada pelo capitão normalmente é a autora de romances policiais Ariadne Oliver, declarada alter ego da própria Christie. Contudo, a personagem não assume o papel de narradora e os romances dos quais ela participa possuem narração heterodiegética.

O detetive Poirot se diferenciava em muito de seu ilustre predecessor Holmes, tanto em personalidade quanto em métodos. Poirot é expansivo, exuberante, contrastando com a frieza de Holmes, assim como também não se preocupa com a ação física, preferindo resolver os mistérios utilizando apenas "suas pequenas células cinzentas", como ele sempre diz a Hastings, seu fiel amigo. Poirot pode ser classificado como pertencente a e principal representante da segunda etapa do romance policial, sendo também o detetive da "máquina pensante" [4], ou seja, o detetive que não participa normalmente de ações e aventuras físicas, ao contrário de Holmes, que pode ser entendido como o representante da primeira etapa do gênero. São as narrativas policiais envolvendo estes dois detetives que se propõe a estudar aqui.

A seleção das obras para a realização deste trabalho se processou pelos seguintes critérios: originalidade da obra e relevância para a história da narrativa policial. E, no caso das obras de Conan Doyle, houve ainda outro critério utilizado: a opinião do autor. Em uma entrevista para a *Strand Magazine* [5], em 1927 , ao escolher as suas doze histórias favoritas com Sherlock Holmes, Conan Doyle considerou "*The Speckled Band*" como sua favorita e melhor história.

As obras de Conan Doyle selecionadas para realizar este estudo são, portanto: "*The Adventure of the Speckled Band" (1892), "The Adventure of the Dancing Men" (1903), e "The Adventure of the Lion's Mane" (1926)* [6], todas contendo Sherlock Holmes como protagonista.

---

[3] O romance foi traduzido no Brasil com o nome de "O Misterioso Caso de Styles".
[4] Esta classificação é proposta por Paulo de Medeiros e Albuquerque.
[5] Revista inglesa na qual foram publicadas as histórias de Sherlock Holmes, e também algumas de Agatha Christie. O primeiro número da revista foi publicado em JAN/1891 e o último em MAR/1950.
[6] Os títulos foram traduzidos no Brasil como "A Faixa Malhada", "Os Dançarinos" e "A Juba do Leão", respectivamente.

Em "*The Speckled Band*", Holmes tem como cliente uma moça, herdeira de uma grande fortuna, que vive em uma casa misteriosa, no interior da Inglaterra, com seu padrasto e sua irmã gêmea, que morre em circunstâncias misteriosas. Este conto é sempre lembrado por sua ambientação e também por sua resolução bastante original e curiosa, bem como pela crueldade do assassino em questão. Em "*The Dancing Men*", o cliente, um homem do interior, traz ao conhecimento de Holmes uma série de desenhos representando homenzinhos dançando e que parecem estar ligados ao passado da esposa deste senhor. Justamente pela presença dos desenhos, este conto se torna um dos mais agradáveis à leitura, apesar de possuir um desfecho dramático e violento, embora fascinante, devido à simplicidade e genialidade do processo dedutivo de Holmes.

Já em *"The Lion's Mane"*, somos apresentados a uma situação diferente, pois esta é uma das únicas dentre todas as histórias envolvendo Sherlock Holmes que não é narrada por Watson, sendo que este nem mesmo participa desta aventura. Holmes, decide se mudar para o interior e criar abelhas, porém acaba se envolvendo em um mistério envolvendo a morte de um professor universitário. Este conto evidentemente se destaca por possuir Holmes como narrador e ao mesmo tempo manter as regras do romance policial, não revelando os pensamentos do detetive ao leitor, além de subverter vários elementos essenciais na ficção policial.

Quanto a Agatha Christie, foram também selecionadas três obras: a já mencionada "*The Mysterious Affair at Styles*" (1924), "*The Murder of Roger Ackroyd*" (1926) e "*Curtain: Poirot's Last Case*" (1975) [7]. O primeiro e o último livros marcam, respectivamente, o início e o fim da carreira do detetive Hercule Poirot, bem como se passam no mesmo lugar: a mansão Styles, fechando o círculo de aventuras deste detetive. O fato de as duas histórias ocorrerem no mesmo lugar propicia também uma discussão sobre as diferenças de ambientação, bem como sobre as modificações ocasionadas pelo tempo e, consequentemente, pela história. Em "*Styles*", havia o pano de fundo da Primeira Guerra Mundial, incluindo todas as dificuldades ocasionadas por ela. Já em "*Curtain*", as guerras passaram e a situação se modificou, demonstrando como, apesar de a ação estar ocorrendo no mesmo lugar, os cinquenta anos que separam as duas narrativas se provam extremamente importantes para a construção da trama.

É claro que ao falar de Agatha Christie não é possível deixar de mencionar a obra "*The Murder of Roger Acroyd*" (1926), que é certamente a mais polêmica dentre os

[7] As obras receberam no Brasil, respectivamente, os títulos de "O Assassinato de Roger Ackroyd" e "Cai o pano: o último caso de Poirot".

romances da autora[8], visto que neste livro ela desrespeita uma das leis fundamentais dos romances policiais, não dando ao leitor a mesma chance dada ao detetive para descobrir o mistério, já que o assassino é o narrador da história.

Algo que é possível notar, ao ler tais obras, é o fato de que os dois autores seguiram linhas de enredo similares, com a composição clássica do detetive particular, superior à força policial, que busca desvendar um mistério através das parcas pistas deixadas pelo criminoso. Isso faz com que estes autores possam ser estudados no sentido de analisar como estas narrativas foram construídas, como os personagens detetives foram compostos e, principalmente, as mudanças que o tempo trouxe a este gênero, fazendo com que Auguste Dupin, Sherlock Holmes e Hercule Poirot se caracterizassem como detetives ao mesmo tempo similares e totalmente diferentes em suas essências.

Fica, portanto, patente a importância do romance policial para a história da literatura mundial. Muitos teóricos já se dedicaram a estudar este tipo de narrativa, buscando desmontar sua estrutura, procurando descobrir como ele é montado. Assim sendo, é evidente que há numerosos estudos sobre tal literatura, bem como sobre seus autores mais renomados, como Poe, Conan Doyle e Christie.

No entanto, o que iremos analisar aqui é o estabelecimento do romance policial enquanto gênero literário, bem como a historicidade deste gênero. A dimensão histórica não pode ser ignorada quando tratamos da narrativa policial, visto que o personagem do detetive, que busca solucionar o mistério por meio da lógica, pode ser entendido como uma representação do movimento cientificista que percorria a Europa durante o século XIX. O Positivismo, a Escola Metódica e o desenvolvimento da própria ciência foram, sem dúvida, impulsionados pela mesma noção de método, lógica e ordem que guia a narrativa do romance policial. A ciência do detetive encontra paralelos no cientificismo dos séculos XVIII e XIX, provocado pelo advento das ideias do Iluminismo. Isto pode ser bem observado no método empregado por Sherlock Holmes para desvendar os enigmas propostos em suas histórias: ele faz uso da química, da medicina, de conhecimentos práticos sobre tipos de tabaco, pegadas, etc.. E, durante a primeira metade do século XX, período no qual as aventuras de Poirot tem lugar, nota-se uma mudança nos procedimentos investigativos usados pelo detetive. Enquanto Holmes

[8] É a mais polêmica dentre os romances, visto que Christie utiliza a mesma estratégia na peça de teatro "The Mousetrap", ou "A Ratoeira", que é a peça que está mais tempo em cartaz durante toda a história do teatro britânico.

fazia uso do cientificismo, como apontado acima, Hercule Poirot tem a psicologia como ciência auxiliar ao seu método de detecção. A psicologia conheceu seu auge por volta desse mesmo período, com a publicação das teses de Freud e o advento da psicanálise enquanto ciência, permitindo que esta foste utilizada também como método pelo detetive belga, que utiliza um método de conversas, acreditando que o culpado irá, involuntariamente, cometer algum lapso que o identifique como tal.

O romance policial mostra-se, também, intimamente ligado à mudança ocorrida no estatuto de ficção. A ficção, desde a metade do século XVIII, e principalmente durante o século XIX, depois do surgimento do *novel*, ganha um novo significado, não mais sendo entendida como um "fingimento" ou "falsidade", como nos séculos anteriores, mas passando a ser pensada como uma "composição inventada" (GALLAGHER, 2009, p.631), e que não deve ser entendida como a realidade, mas com uma representação desta.

Sendo assim, o segundo objetivo deste trabalho é refletir sobre a questão do realismo formal e da verossimilhança presentes na narrativa policial, articulando-a com as mudanças históricas ocorridas na sociedade nesse período, tendo como foco a figura do detetive e a posição do narrador nessas tramas, visto que, apesar de o detetive ser o protagonista e normalmente o personagem mais bem construído, é na figura do narrador que o leitor encontra-se "representado", pois tanto Watson quanto Hastings se encontram na posição de observadores, acompanham toda a investigação e tentam solucionar o enigma proposto, quase sempre sem sucesso.

São estes, então, os objetivos desta pesquisa, que buscará estudar a narrativa policial por meio de seu viés histórico, pensando nas questões de representação e trabalhando o problema da posição do narrador na ficção policial, bem como a maneira pela qual este retrata o detetive e configura a trama ficcional. Desta forma, diferentemente da grande parte dos estudos existentes sobre o tema, este trabalho se propõe pensar o gênero policial em sua historicidade, avaliando as possíveis representações da sociedade e as prováveis influências do contexto histórico em sua estrutura narrativa.

Como iremos analisar a literatura policial por um viés histórico, partiremos do princípio de que o enigma é a base deste gênero literário, portanto, o primeiro capítulo desta dissertação irá expor as raízes da ficção policial, traçando-as desde sua forma mais primitiva: a forma simples da adivinha, considerando suas acepções, definições e transição para a forma narrativa. Ainda no primeiro capítulo, dando sequencia ao estudo

da transição e adaptação para a forma da narrativa policial, iremos expor e discutir a importância do surgimento do novel e a mudança no estatuto de ficção e como estes acontecimentos estão intrinsecamente ligados ao surgimento da ficção policial, permitindo sua análise por um viés histórico.

No segundo capítulo, discutiremos a chamada "Ficção Criminal", que é o conceito atualmente utilizado para se referir á ficção policial em si, porém englobando outras modalidades desta que não a *short story* e o *clue-puzzle*, que são as duas formas de nosso interesse. Os dois autores cujas obras foram selecionadas para a realização deste trabalho, Arthur Conan Doyle e Agatha Christie, serão comentados, juntamente com as formas - as já mencionadas *short story* e *clue-puzzle*, respectivamente - que os consagraram.

Nos capítulos três e quatro, analisaremos as obras selecionadas de Conan Doyle e Agatha Christie, sendo que o capítulo três será destinado aos três contos protagonizados pelo detetive Sherlock Holmes, escritos pelo autor irlandês, e o quarto e último capítulo será composto pelas análises dos três romances de Agatha Christie e seu detetive belga, Hercule Poirot.

CAPÍTULO I - ORIGEM E CONSOLIDAÇÃO DA FICÇÃO POLICIAL

1.1. A Forma Simples da Adivinha [9]

A adivinha, como o próprio nome diz, e segundo a definição de Jolles que vamos seguindo, é uma forma constituída de pergunta e resposta, na qual o interrogador desafia o "adivinhador" a acertar a resposta para a pergunta feita. Neste caso, torna-se visível a semelhança desta forma com a estrutura narrativa do romance policial, na qual o autor propõe um enigma (normalmente envolvendo um assassinato) a ser decifrado pelo detetive e, consequentemente, pelo leitor.

A Adivinha é bastante comparada por Jolles com outra Forma Simples: a do Mito. No entanto, segundo o estudioso, apesar de as duas formas possuírem em sua base o esquema "pergunta-resposta", há diferenças fundamentais entre elas. O mito propõe uma indagação sobre a natureza e a resposta encontrada será baseada em aspectos mitológicos da cultura em questão, como os mitos gregos, romanos, celtas e nórdicos. Por exemplo, para a pergunta "Qual a origem dos raios e trovões?", possíveis respostas mitológicas seriam "Porque Zeus lançou um de seus raios", ou "Porque Thor usou seu martelo". Já na adivinha, não há perguntas sobre a origem do universo, sobre os fenômenos da natureza ou sobre o próprio homem. Há apenas um homem, detentor de certo conhecimento - a resposta correta - que interroga a outro. A indagação feita provoca um desejo pelo saber, por compartilhar a resposta que apenas aquele seleto grupo de homens sábios conhece. Sobre isso, Jolles diz:

> No Mito, tal como na Adivinha, o feixe de significados ata-se na confluência da pergunta e da resposta, ali onde a pergunta se resolve em resposta. Mas essa confluência, que no Mito era a verdade de uma profecia, torna-se, na Adivinha, a decifração de um enigma. (JOLLES, 1976, p.112)

Eis ai a verdadeira natureza da adivinha: o decifrar de um enigma. Por isso, nas adivinhas, ao contrário do que ocorre nos mitos, o que importa realmente é a maneira como a pergunta é apresentada. A importância da pergunta pode ser vista com clareza naquele que é, provavelmente, o enigma mais famoso: o da Esfinge. A pergunta "qual a criatura que anda com quatro pés pela manhã, dois ao meio-dia e três a noite?" é

[9] Foram utilizadas letras maiúsculas porque é desta maneira que Andre Jolles se refere às Formas Simples. Adotaremos esta escolha do autor sempre que nos referirmos às Formas Simples pensadas por ele.

formulada de maneira a fazer o interrogado acreditar que a resposta seja algum animal, monstro ou criatura fantástica, quando, na realidade, a resposta é o próprio Homem. O enigma é sempre formulado de forma a confundir o interrogado, ao mesmo tempo entregando pistas e o afastando da resposta correta. O adivinhador precisa, então, pensar com clareza, forçando-se a descobrir a resposta para alcançar o conhecimento, pois, afinal, só se pode decifrar aquilo que está cifrado. O interrogador se encontra no lugar do conhecimento, sabendo a resposta do enigma, mas o adivinhador, ao conseguir decifrar o enigma, prova ser igual ao seu interrogador, demonstrando estar em igualdade de sabedoria. O ato de se propor uma adivinha é, portanto, um ato pelo qual se põe à prova o adivinhador, um exame de sua igualdade:

> Daí resulta que a verdadeira e única finalidade da adivinha não é a solução, mas a resolução. Sendo a resposta sobejamente conhecida do interrogador, não há, de sua parte, grande empenho em voltar a ouvi-la; o que lhe importa é ver o interrogado em situação de dar-lhe resposta e pressioná-lo para que dê. (JOLLES, 1976, p.116)

A adivinha moderna é, então, um meio de por em prova a capacidade e a perspicácia do adivinhador. O sábio é aquele que detém o conhecimento, a resposta para a resolução do enigma, e deverá testar o adivinhador, que é, então, um candidato a desvendar o mistério e a fazer parte do grupo que possui esse conhecimento, demonstrado igualdade perante os demais sábios.

Como Jolles coloca, a questão de vida ou morte nas adivinhas, está diretamente relacionada ao arqui-enigma, o enigma da Esfinge, apresentado na peça de teatro grega chamada Édipo Rei, uma tragédia escrita por Sófocles aproximadamente por volta de 427 a.C.. Na obra, o personagem título, após ter sido abandonado à morte ainda bebê, é criado em Corinto, longe de sua cidade natal, Tebas, e, ao consultar o Oráculo de Delfos para tentar descobrir mais sobre sua origem, acaba recebendo uma terrível profecia: seu destino é matar o pai e casar-se com a própria mãe. Sendo assim, temendo seu destino, Édipo decide deixar Corinto e após uma série de desventuras, que incluem uma discussão com um homem em uma encruzilhada e o assassinado deste por Édipo, acaba chegando às portas de Tebas, onde a Esfinge monta guarda, impedindo a passagem pela cidade. Com a icônica frase "Decifra-me ou devoro-te", a Esfinge propõe um enigma a todos os que a enfrentam, sendo que caso este seja solucionado, ela lhes deixa passar, porém caso o desafiante erre a resposta, será morto e devorado por ela. Este aspecto é o

que garante às adivinhas seu aspecto mortal, visto que o adivinhador aposta sua própria vida neste enigma, podendo ser morto caso não encontre a solução.

O enigma proposto pela Esfinge é o seguinte "Qual é a criatura que anda com quatro pés pela manhã, dois ao meio dia e três a tarde?". Muitos viajantes já haviam errado a resposta de tal enigma, não apenas não conseguindo a passagem, mas também encontrando a morte pelas mãos da Esfinge. O fato de que há uma recompensa caso o adivinhador desvende a solução do enigma, também se refere à adivinha como um meio para ser admitido em um grupo que já sabe a resposta do enigma, considerando que todos estes foram merecedores de fazer parte de tal grupo. No caso de Édipo Rei, acertar o enigma da Esfinge não apenas garante ao viajante a passagem para Tebas, mas também a derrota do inquiridor, papel representado pela Esfinge.

Édipo, após muito pensar, consegue decifrar o enigma e dá a resposta à Esfinge: o homem. Afinal, quando criança o ser humano engatinha, portanto, os quatro pés da manhã; quando jovem, anda ereto, sobre duas pernas e quando velho, precisa do apoio de uma bengala, o terceiro pé da tarde. Há duas versões sobre o destino da Esfinge após Édipo ter decifrado seu enigma. A versão mais conhecida diz que ela, furiosa com a resposta de Édipo, cometeu suicídio, atirando-se de um precipício. A outra versão diz que ela se devorou, também furiosa com o fato de o jovem ter decifrado seu enigma.

A continuação da história de Édipo é bastante conhecida, tendo sido inclusive utilizada pelo médico alemão Sigmund Freud em uma de suas mais conhecidas teses, a do Complexo de Édipo. Em suma, o desfecho da peça comprova o valor que as profecias tinham para o povo grego, não há como fugir de seu destino pois este sempre virá ao seu encontro. Ao interpretar erroneamente a profecia, Édipo inicia a sequência de eventos que culminará no destino que tanto tentara evitar, cumprindo a profecia do Oráculo.

> A história de Édipo Rei, escrita por Sófocles e encenada pela primeira vez em cerca de 430 aC, reúne todas as características centrais e elementos formais do romance policial, incluindo um mistério em torno de um assassinato, um círculo restrito de suspeitos e o desvendamento gradual de um passado oculto. (SCAGGS, 2005, p.9)[10] (tradução nossa).

Enquanto acompanha a história de Édipo enquanto rei de Tebas, o leitor/espectador é apresentado a um mistério: a morte do antigo rei e esposo da rainha

[10] The story of Oedipus the King, as set down by Sophocles and first performed in about 430 BC, draws together all of the central characteristics and formal elements of the detective story, including a mystery surrounding a murder, a closed circle of suspects, and the gradual uncovering of a hidden past. (SCAGGS, 2005, p.9)

Jocasta, hoje esposa de Édipo. O mistério do assassinato não solucionado do rei, que neste momento não tem sua identidade revelada como o homem que Édipo matara pouco antes de chegar na cidade de Tebas, passa o ocupar um lugar central na trama, visto que ao consultar o Oráculo, este diz que o assassino está dentro da cidade. A trama então passa a assumir, como citado por Scaggs, elementos que viriam a ser consagrados pelo romance policial, como a existência de um crime - o assassinato do rei -, um mistério - a identidade do assassino - e até mesmo um número pequeno de suspeitos - visto que o Oráculo informa que o assassino está em Tebas.

Com a revelação de que o homem assassinado por Édipo era, na realidade, não apenas o rei Laio, mas também seu pai e ao tomar conhecimento de que estava casado com sua própria mãe, Édipo se cega e abandona Tebas, assumindo o papel de exilado, cumprindo novamente a profecia do Oráculo.

> Apesar de uma trama que coloca em primeiro plano um segredo escondido como seu núcleo e que é estruturada ao redor das investigações que revelam este segredo ao final, a investigação de Édipo é baseada em métodos sobrenaturais, pré-racionais que são evidentes em muitas narrativas criminais até o desenvolvimento do pensamento iluminista nos séculos XVII e XVIII (SCAGGS, 2005, p.10-11)[11] (tradução nossa)

Scaggs demonstra então que, apesar de Édipo Rei já demonstrar vários elementos que seriam consagrados como bases da ficção policial, a presença do aspecto sobrenatural e mitológico, representado pelo Oráculo de Delfos e suas profecias, figura muitíssima importante para a mitologia grega, sendo que suas profecias diziam sobre o destino dos famosos heróis gregos, como Heracles, Perseu e Jasão, demonstra que esta peça não pode ser considerada uma narrativa policial de fato.

Quando a ficção policial converge a Forma Simples da Adivinha para uma forma narrativa, o aspecto racional do enigma se destaca ainda mais, visto que tanto o método investigativo usado para chegar à solução do enigma quanto a própria resolução deste precisam ser racionais e lógicas, não podendo haver a interferência de elementos sobrenaturais, mesmo que estes possam ser utilizados para aumentar a atmosfera de suspense e mistério, criando incertezas no detetive, confundindo sua percepção e dificultando a chegada deste à resolução do enigma. É claro que este efeito também

[11] Despite a plot which foreground a hidden secret as its core, and which is structured around the enquires that uncover this secret at the end, Oedipus's enquiry is based on supernatural, pre-rational methods that are evident in most narratives of crime until the development of Enlightenment thought in the seventeenth and eighteenth centuries. (SCAGGS, p.10-11).

ocorre com o leitor, que é guiado pela narrativa policial normalmente pelos olhos de alguém próximo ao detetive e, eventualmente, pelo próprio detetive. No entanto, assim como em Édipo Rei, a noção de enigma permanece como centro da narrativa policial.

Sendo assim, obter o conhecimento é fundamental para o adivinhador, visto que, tal como no enigma da Esfinge, a resolução do mistério garante a sobrevivência daquele que está sendo interrogado pela criatura.

> Tais adivinhas cuja solução é uma questão de vida ou morte receberam o nome (justamente por esse motivo) de *adivinhas cruciais* ou ainda *adivinhas de solução crucial*. Mas, fundamentalmente, todas as adivinhas são cruciais na medida em que comportem a obrigação de resolvê-las. [...] É também a razão pela qual algumas pessoas dizem, quando se trata de responder a uma adivinha: "Jogamos a nossa cabeça". Na verdade, toda a vez que encontramos essa Forma Simples, só podemos repetir a fórmula: adivinha do examinador ou adivinha do acusado, sempre que a adivinha alcança o seu significado mais profundo, é a vida que está em jogo, é nossa cabeça que se joga. (JOLLES, 1976, p.114-115)

O conhecimento obtido via resolução significa, então, vida, enquanto a ignorância significa morte. Não apenas a morte literal, como no caso da esfinge, mas também uma morte figurada, no sentido de que enquanto aquele conhecimento não for obtido, o indivíduo não fará parte do grupo de sábios que possui tal conhecimento.

Outra característica importante das adivinhas é que sempre há uma solução. Para que um enigma seja feito e seja considerado uma adivinha, este deverá possuir uma solução correta, mesmo que esta já tenha se perdido ou nunca tenha sido encontrada. O adivinhador sabe perfeitamente que há uma resposta possível e que é um dever dele encontrá-la, mesmo que esta seja difícil de desvendar. O desafio de descobrir uma resposta difícil é o que motiva o adivinhador - no caso do romance policial, o detetive - a se dedicar a resolver o mistério. Uma adivinha que seja insolúvel não pode ser considerada como tal, visto que uma resposta lógica deve existir.

Tendo então como sua base o duo pergunta-resposta e sendo seu principal objetivo a resolução do enigma, as adivinhas vão deixando sua Forma Simples para trás e se transformando em "narrativas-adivinha", adivinhas mais longas e detalhadas, com mais versos e rimas, normalmente comentando sobre si mesma, como o enigma de *Ilo*, citado por Jolles, ou os enigmas do Livro de *Exeter*, grande compilação que nos interessa profundamente, já que faz parte do folclore Anglo-Saxão, sendo constituinte da identidade desse povo, sendo também a maior compilação de adivinhas conhecida da língua inglesa.

1.2 - Os enigmas do livro de *Exeter*: as adivinhas na literatura inglesa.

A história da literatura inglesa pode ter como seu marco inicial a invasão e conquista da Grã-Bretanha pelas tribos germânicas, que teve seu início no século V d.C. e continuou por várias gerações. A Grã-Bretanha teve seu território invadido também pelos romanos durante o período de expansão do Império, porém estes não chegaram a cobrir todo o território, interrompendo sua conquista nas fronteiras do que hoje é a Escócia, mas deixando um monumento mundialmente conhecido: a Muralha de Adriano. No entanto, os romanos não conseguiram manter seu domínio sobre esse território, visto que ele se encontrava muito afastado, não apenas de Roma, mas também do continente. É importante mencionar esses fatos, pois eles são constituintes do que viria a ser a identidade do homem anglo-saxão e, eventualmente, inglês.

O fato de viverem em uma ilha afastada do continente europeu, longe do domínio completo dos romanos, proporcionou aos anglo-saxões, após a conquista germânica, criar sua própria identidade, assimilando elementos da cultura germânica e alguns poucos da cultura romana. O afastamento lhes permitiu constituir uma língua desprendida do tronco latino e uma cultura que se aproximava mais de sua própria, tribal, incluindo sua forma de governo e a aplicação do direito.

> Em resumo, enquanto a conquista romana da Bretanha foi imperialista, a conquista Anglo-Saxã da mesma Bretanha se tornou, em longo prazo, uma assimilação espiritual e intelectual do invasor ao invés da conquista militar puramente sangrenta que começou sendo. (ANDERSON, 1996, p.13) [12] (Tradução nossa)

Fica, então, patente a importância da conquista anglo-saxã para a formação da cultura e da literatura inglesa, visto que a literatura anglo-saxã pode ser considerada como representativa da sociedade e cultura desse povo naquele momento: uma sociedade predominantemente agrícola, que emergira há pouco tempo de um estado tribal, longe de toda a efervescência cultural que permeava o continente europeu, devido à expansão romana, demonstrando a vida afastada dos anglo-saxões, que viviam em luta constante contra as condições climáticas e o distanciamento do continente.

---

[12] In short, while the Roman conquest of Britain was an imperialistic conquest, the Anglo-Saxon conquest of the same Britain became, in the long run, a spiritual and intellectual assimilation of the invader rather than the purely bloody, military conquest it started out to be. (ANDERSON, 1966, p.13)

> Como um representante final da literatura pagã do Inglês Arcaico, há o resíduo disperso do folclore, como os encantamentos, a maioria das adivinhas e grande parte dos sentenciais provérbios em verso e prosa. Como acontece, esta literatura pagã é virtualmente formada por poesia, e não apenas em forma mas também em intenção e muitas vezes em realização, exibe, em outras palavras, o amor infantil pelo som, pelo ritmo e fantasia que é habitualmente associada a um povo isolado. (ANDERSON, 1966, p.45) [13]

As adivinhas se mostraram, então, muito populares dentro da literatura anglo-saxã, justamente pelo fato de serem apresentadas como poemas, contendo sonoridade e ritmo, além, é claro, do uso de palavras poéticas para descrever objetos muitas vezes prosaicos, como, por exemplo, escudos, âncoras e livros. É o que podemos observar na adivinha abaixo:

> I war oft against wave…and fight against wind,
> do battle with both, when I reach to the ground,
> covered by the waters. The land is strange to me.
> I am strong in the strife if I stay at rest.
> If I fail at that, they are stronger than I
> and forthwith they wrench me and put me to rout.
> They would carry away what I ought to defend.
> I withstand them then if my tail endures
> and the stones hold me fast. Ask what my name is. [14]

O objeto belamente descrito no poema, que luta contra ondas e contra o vento, que desconhece a terra e que, caso seja derrotado por seus inimigos, terá aquilo que protege levado embora é, na realidade, uma âncora. Sabendo previamente da resposta, fica fácil perceber as pistas dadas para se chegar à resolução do enigma. No entanto, fica ainda mais claro como a descrição é intencionalmente confusa e misteriosa, usando termos como "*tail*", que significa literalmente "cauda", para descrever o que seria a âncora quando está presa firmemente nas pedras, impedindo que a corrente marítima carregue o navio - o objeto que ela protege. Nota-se, então, a sonoridade e o ritmo que

---

[13] As a final representative of Old English pagan literature there is the scattered residuum of folklore, such as the charms, most of the riddles , and a great deal of the proverbial sententious verse and prose. As it happens, this pagan literature is virtually all poetry, and not only in form, but also in intent and often in achievement, it exhibits in other words, the childlike love of sound, rhythm and fancy that is habitually associated with an isolated people. (ANDERSON, 1966, p.45)

[14] Eu guerreio frequentemente contra a onda... e luto contra o vento,
Eu batalho com ambos, quando alcanço o chão,
Coberta pelas águas. A terra é estranha a mim.
Eu sou forte na contenda se eu permanecer em descanso.
Se eu falhar nisto, eles são mais fortes do que eu
E imediatamente eles me distendem e me puxam e me derrotam
Eles iriam levar embora o que eu prometi defender.
Eu resisto a eles se minha cauda suportar
E se as pedras me sustentarem. Pergunte qual é o meu nome. (Tradução nossa)

são encontrados no poema-adivinha, assim como os termos poéticos utilizados para descrever um objeto que é tão trivial ao povo anglo-saxão, que, como se sabe, está cercado pelo mar.

Esta adivinha se encontra no já mencionado *Exeter Book*, que constitui uma compilação de aproximadamente noventa adivinhas anglo-saxãs, sendo ela a de número cinquenta e sete. Oficialmente intitulados *The Riddles of the Exeter Book*, esses poemas-adivinha não possuem títulos e, caso haja algum, é sabido que este foi concedido por algum editor que foi capaz de decifrar a adivinha. Por exemplo, a adivinha acima tem como título "*Anchor*", pois "Âncora" é a resposta do enigma. As adivinhas do livro de Exeter foram compiladas aproximadamente entre o fim do século VIII e o início do século IX e fica bastante claro, principalmente pelas variações entre os tipos de adivinhas, que a autoria do livro é múltipla.

> O resultado desta autoria múltipla é uma massa heterogênea de tópicos, um estilo variado e uma abordagem miscelânea. Alguns enigmas são apenas pitorescos, alguns são espirituosos, alguns são ingenuamente obscenos e alguns possuem letras de beleza e um poder impressionante ao retratar a natureza. (ANDERSON, 1966, p.172) [15] (Tradução nossa)

Percebe-se, então, a importância dos enigmas para os povos descendentes dos anglo-saxões. O modo como estes enigmas se utilizam dos *kennings* [16], uma forma antiga de escrita literária, originária dos povos nórdicos e anglo-saxões, para descrever os objetos e fenômenos da natureza já demonstra a importância de tal modalidade para a literatura de língua inglesa como um todo. [17]

Mesmo em narrativas mais contemporâneas, é possível encontrar a Forma Simples da Adivinha sendo utilizada. O melhor exemplo não apenas deste uso, mas também de compilações de adivinhas é o romance *The Hobbit* (1937), de J.R.R. Tolkien, consagrado autor de *fantasy novels*, mais conhecido pela autoria da trilogia *The Lord of the Rings* (19454-55). No capítulo de *The Hobbit* intitulado *Riddles in the Dark*,

---

[15] The result of this multiple authorship is a heterogeneous mass of topics, a varied style, and a miscellaneous approach. Some riddles are merely picturesque, some witty, some ingeniously obscene, and some lyrics of beauty and impressive power in the portrayal of nature. (ANDERSON, 1966, p.172)

[16] *Kenning* é uma forma literária muito comum na literatura inglesa antiga, da época dos anglo-saxões. Sua estrutura é composta de uma palavra base e um determinante - geralmente um pronome - que modifica o significado desta palavra base. Normalmente, a palavra base e o determinante acabam por constituir uma palavra composta.

[17] Alguns dos exemplos mais conhecidos de *kennings* podem ser encontrados no poema épico da língua inglesa, Beowulf. Alguns destes exemplos são "whale-road", que numa tradução literal significaria algo como "estrada de baleias", que na realidade se referencia ao mar. Há também "battle-sweat", "suor da batalha", que significa sangue.

literalmente adivinhas no escuro, o personagem principal Bilbo Baggins toma parte em uma disputa de adivinhas com o misterioso Smeagol/Gollum. As adivinhas mencionadas neste capítulo fazem parte do folclore inglês, sendo que algumas delas foram inventadas pelo próprio Tolkien. Assim como dito por Jolles, sobre o jogo de vida e morte das adivinhas e que pudemos observar em Édipo Rei, Bilbo Baggins também joga contra Smeagol apostando sua própria vida. O acordo entre os dois personagens é o seguinte: caso Bilbo ganhe, Smeagol irá lhe indicar o caminho para fora da fortaleza dos orcs, o que lhe salvaria a vida, porém, caso o hobbit perca, Smeagol o matará. O fato de Tolkien ter incluído uma disputa de adivinhas em seu romance repleto de cenas de aventura, certamente tem a ver com o fato de Bilbo ser considerado um herói do tipo "*trickster*", aquele que usa a inteligência e a esperteza como principal arma, ao invés de lutar com capa e espada, como a grande maioria dos heróis do *fantasy novel*, mas também reflete o gosto popular pelas adivinhas e o quão comum a presença destas ainda é no folclore inglês.

As adivinhas mostram-se então como parte constituinte da cultura inglesa, estando presentes tanto na literatura, como em atividades mais prosaicas, como em passatempos e em jogos de palavras-cruzadas, sempre presentes nos jornais britânicos mais conhecidos, como o The Times. Jolles diz:

> Quanto à nossa época, vimos que a adivinha sobrevive em Formas relativas quase totalmente desligadas da Forma Simples; e, por outro lado, nas adivinhas do folclore popular, que não se associa mais à sua finalidade original, embora nos remetam para uma significação antiga e desta possamos deduzir e reconhecer a Forma Simples. (JOLLES, 1976, p.125)

As adivinhas podem então, serem encontradas em várias outras modalidades além de sua forma simples. Um exemplo fundamental é, como já mencionado, o romance policial, além do também citado romance de Tolkien, que utiliza as adivinhas como uma estratégia para mostrar a astúcia de seu protagonista, demonstrando como este conseguira vencer uma disputa envolvendo raciocínio lógico e não uma luta física.

É fato que toda narrativa policial se sustenta sobre o enigma inicialmente proposto. Ocorre um crime e o detetive deverá seguir as pistas para desvendar o enigma e descobrir quem é o criminoso. A centralidade do papel do enigma é tão inquestionável na literatura policial que toda a estrutura narrativa do romance ou conto é construída com o objetivo de, ao mesmo tempo, revelar e ocultar as pistas. Tal como na adivinha sobre a âncora, a resolução tem que estar evidente, porém disfarçada em descrições

propositadamente confusas e em omissões sutis, sendo que tudo deve ser calculado com precisão para que, ao fim, quando a resolução for dada, o leitor/adivinhador possa perceber que a resposta estava clara desde o primeiro momento e não poderia ser outra.

Todorov (1969) divide a estrutura narrativa do romance policial em duas: a do crime a da investigação. Na primeira, o enigma nos é apresentado, comumente na forma de um assassinato ou roubo, mas há vários outros enigmas que podem ser propostos. E, normalmente, esta primeira narrativa ocorre, temporalmente, antes que o detetive tenha conhecimento sobre ela, ou seja, não há o envolvimento direto dele nela, inicialmente. A segunda narrativa começa quando o detetive começa sua investigação, buscando decifrar o mistério que foi proposto. Baseando-se nesta definição, podemos dizer que o enigma é o cerne da literatura policial, ocupando a primeira parte de sua estrutura narrativa e motivando a segunda. Não existiria a investigação se não houvesse o enigma.

1.3 - O surgimento do romance e o novo estatuto de ficção.

Mesmo que a Forma Simples da Adivinha e a ficção policial possuam a noção de enigma como cerne de suas estruturas, é notável que a ficção policial tenha assumido a forma de narrativa - eventualmente transitando para o formato romance - passando a conter uma história ao redor de seu enigma inicial, sendo mais elaborada do que as adivinhas em sua forma simples. O fato de esta transição ter ocorrido está intrinsecamente ligada á mudança no estatuto de ficção, visto que esta foi motivada pelos mesmos eventos históricos que favoreceram a construção da narrativa policial.

Tal modificação teve lugar durante o período conhecido como “Iluminismo Científico”, marcado por grandes mudanças na sociedade, o que certamente alterou as estruturas dela. A ascensão de uma nova classe social, a burguesia, provoca um sem-número de reestruturações na organização social, influenciando também a cultura - e é exatamente esta a classe social que mais será representada na narrativa policial.

O Iluminismo científico acaba por modificar vários pressupostos anteriormente propostos na forma narrativa da literatura, tornando necessário o uso de uma nova expressão para designar tal forma: o termo romance, que só se consagra ao final do século XVIII. Como este é um termo novo, fora necessário definir melhor as características da forma romance, sendo que uma destas é certamente a questão do realismo. Segundo Ian Watt, o realismo moderno, na filosofia, tem suas origens no

francês Descartes e no inglês John Locke, baluartes do realismo filosófico. A postura do realismo filosófico se apresenta no romance na forma dos problemas e questionamentos levantados neste, bem como na postura assumida pelos romancistas, tentando manter certa ligação com o mundo real, não-literário. Ou seja, a preocupação com a verossimilhança.

O fato de tal concepção só ter se consagrado durante o período pós-Iluminista tem a ver com o fato de a classe que se estabelece gradativamente como dominante ser a burguesia. A classe burguesa, cujos primeiros representantes surgiram ainda na Idade Média, nos chamados burgos, ao se estabelecer como dominante na nova sociedade que se forma na Europa, regida pelos pressupostos do sistema capitalista, não mais aceita a cultura anteriormente imposta pela nobreza, que ainda contava com um grande espaço cedido à religião e aos membros do clero. Os burgueses, ao ganharem consciência de classe, constroem uma nova cultura para si mesmos, incluindo as necessidades do novo sistema econômico que se estabelece, alterando as bases da sociedade e provocando inúmeras instabilidades econômicas, sociais e culturais na Europa, principalmente durante o século XIX.

O homem burguês é individualista, sedento por conhecimento, preocupado com a questão do tempo - visto que o tempo religioso, infinito, não é mais considerado interessante -, com trabalho e com o dinheiro que advém deste. O homem burguês é inovador, destruindo as bases da sociedade e estabelecendo suas próprias.

> O romance é a forma literária que reflete mais plenamente esta reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, buscavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era uma fidelidade á experiência individual - a qual é a sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o método literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade. (WATT, 2010, p.13)

O romancista tem, então, que dar a impressão de fidelidade à experiência humana, representando cenas que são familiares aos leitores, embora situando-as em um mundo construído, ficcional, mas que reflete os problemas e situações enfrentadas pela sociedade física, real. O termo "real" assume então outro sentido além de o de indicar algo verdadeiro. O conceito de realismo formal proposto por Watt significa que o que

está representado na forma do romance é ficcional, porém verdadeiro dentro do universo literário, visto que tais situações estão refletidas no mundo não-ficcional, ou seja, Ian Watt se preocupa com a questão da verossimilhança, ressaltando a importância de, na forma do romance, ser possível criar enredos que representam autenticamente as experiências individuais.

> O método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado seu realismo formal; formal porque aqui o termo "realismo" não se refere à nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma. (WATT, 2010, p. 34)

O realismo formal é, então, a premissa de que o romance constitui um relato completo da experiência individual humana e tem, portanto, o dever de fornecer detalhes da história ao leitor, como a individualidade dos agentes envolvidos, as particularidades da época e das ações. A riqueza de detalhes presente no romance também é uma das características mais importantes desta forma literária.

Sobre a questão do verossímil, Tzvetan Todorov, em seu ensaio "Introdução ao verossímil" (1929), discute os diferentes significados do termo em questão, relacionando-o não apenas com a aproximação da verdade, mas também com a importância do discurso que quer se construir. O sentido de verossímil utilizado aqui é justamente a verossimilhança do gênero discutida pelo autor. Além da necessidade de uma narrativa parecer verossímil com o mundo exterior, com a realidade que se quer representar, é necessário, especialmente no caso da ficção policial, seguir a verossimilhança de gênero. Muitas características da ficção policial, como o fato de o culpado só ser descoberto ao fim da narrativa, assim como as pistas serem descobertas gradualmente, seriam, no mundo real, consideradas inverossímeis. Em realidade, a metalinguagem presente no romance policial permite que os próprios personagens discutam a improbabilidade de que o detetive só descubra o criminoso ao fim da narrativa, como veremos durante a análise de *The mysterious affair at Styles* (1920), de Agatha Christie.

O romance em si, então, rompe com muitas das tradições da ficção, sendo uma das principais destas a adaptação do estilo da prosa, com a intenção de transmitir mais autenticidade e verossimilhança ao enredo. O movimento em direção a uma prosa clara no século XVII contribuiu para a criação de um modelo de expressão bem mais

adequado ao romance realista. A questão da linguagem se prova então, fundamental no romance, visto que uma linguagem mais clara, com mais apresentações de personagens, cenários e situações, acabaram por criar uma identificação maior com o público leitor, tornando o romance a forma literária mais popular no mundo, até os dias de hoje.

Havia ainda um crescente interesse popular pela leitura, iniciado por volta do século XVIII e exponencialmente aumentado após o século XIX, com a maior popularização do romance, além das melhorias nas condições externas que antes atrapalhavam o desenvolvimento de um público leitor, como a falta de escolas suficientes para alfabetizar o crescente número populacional que migrava dos campos para a cidade neste mesmo período, influenciados pela Revolução Industrial e o capitalismo econômico. O aumento populacional devido à demanda de trabalho nas fábricas, o que causou este êxodo do campo para a cidade, também significava que a paisagem urbana tinha que se alterar, de modo a receber este novo contingente populacional, além de promover a estas pessoas as condições básicas para viver, como residência, saúde e alimentação. O fato de o salário pago a estes trabalhadores ser muito baixo, significava que todo o dinheiro ganho por eles era usado para manter suas necessidades básicas, não sobrando uma quantia muito grande para diversões e luxos, como a compra de um livro de ficção. Sendo assim, este é um dos fatores pelos quais a nobreza e principalmente, a burguesia reclamam o romance para si, fazendo com que a realidade representada no mundo ficcional seja a sua realidade.

O papel das mulheres também é fundamental para a consagração do romance como forma literária mais popular e conhecida. Enquanto os homens trabalhavam, as mulheres ocupavam o espaço interno da sociedade, sempre cuidando do lar, e normalmente, sem muitas possibilidades de lazer ou passatempo, exceto talvez na grande cidade de Londres, onde bailes e apresentações de ópera sempre ocorriam, porém, mesmo assim várias mulheres preferiam combater o ócio no conforto de seus lares, se entregando ao prazer da Literatura, impulsionando a forma do romance não apenas pelo aumento das compras dos livros, mas também pelo câmbio realizado pelas poucas bibliotecas que existiam no período. Supõe-se que as pessoas sempre leram por prazer ou ócio, mas que após o século XVIII e a consagração do romance, surgiu uma tendência de perseguir estes objetivos com maior exclusividade.

> O fato de a literatura do século XVIII se dirigir a um público mais amplo deve ter diminuído a relativa importância daqueles leitores que dispunham de instrução e tempo ocioso suficientes para se interessar,

> profissional ou semi-profissionalmente, pelas letras clássicas e modernas; e em contrapartida deve ter aumentado a importância relativa daqueles que desejavam uma forma mais fácil de entretenimento literário, ainda que gozasse de menor prestígio entre os intelectuais. (WATT, 2010, p.50-51)

É então neste contexto que o romance se consagra enquanto forma narrativa, impulsionado por vários fatores que convergiram após o Iluminismo, sendo o principal deles a ascensão da burguesia e a aceitação desta pela forma do romance. Tais modificações deixam as bases para que o romance policial se torne um dos principais gêneros literários populares. Afinal, um gênero literário que preza o uso do método e da lógica, cuja busca pelo conhecimento é um dos temas centrais, certamente se tornaria popular em uma sociedade cujos pressupostos cientificistas e iluministas se encontram na base desta. A busca pelo conhecimento, pela descoberta de algo novo é uma das forças motrizes da burguesia, inclusive gerando um dos mitos mais populares retratados pela literatura, o mito de Fausto.

A importância da ciência, da filosofia e da busca por um conhecimento aparentemente impossível - no caso, a identidade do assassino -, é um dos temas da ficção policial, embora, ao contrário das narrativas que trabalham com o mito de Fausto, não acabe em tragédia, mas sim com o triunfo do detetive e da ordem sobre o caos instaurado pelo crime cometido pelo culpado.

Assim, além de estar intimamente ligado a esta modificação na noção de ficção e à consolidação do romance enquanto gênero literário predominante na Inglaterra, o romance policial ainda demonstra suas origens históricas ao representar, em sua narrativa, a classe dominante do período: a burguesia.

> Na Inglaterra, diz-se, surgiu antes do que nas outras nações uma classe de leitores burgueses, e a burguesia desejava ler a si mesma, reencontrar o próprio mundo descrito de modo minucioso e circunstanciado, bem como imaginar a existência simultânea de outras pessoas em partes remotas da nação. Por serem práticos e materialistas, assim continua o raciocínio, os leitores burgueses preferiam a plausibilidade à fantasia, o familiar ao exótico. Isso porém, não explica a descoberta da ficção, mas apenas a sua subordinação ao principio da realidade, e considera-a algo já adquirido, que só necessitava ser reentronizado pela hegemonia cultural da burguesia. (GALLAGHER, 2009, p.639-640)

A sociedade leitora do século XIX sabe que o que está representado nos romances é uma construção ficcional, inventada. Porém, esta mesma sociedade cobra que esta invenção esteja pautada na realidade que eles vivenciam, ou seja, é necessário que haja alguma identificação por parte do público leitor. Assim sendo, é bastante

natural o interesse desta sociedade pelo romance policial. Há, neste tipo de narrativa, verossimilhança suficiente para despertar identificação no leitor. Os clientes que procuram Sherlock Holmes ou Hercule Poirot são sempre pessoas abastadas e os assuntos que os motivam a procurar um detetive particular normalmente envolvem intrigas de família, testamentos, roubos de joias, etc. Ou seja, problemas comuns à sociedade burguesa.

Ao analisarmos a recepção do romance policial pela classe burguesa, percebemos o quanto a História influencia a sociedade, sendo capaz de provocar alterações na própria narrativa literária, levando em consideração os problemas de recepção. No entanto, outra vertente é possível de ser analisada neste caso. Ao mesmo tempo em que os romances com foco maior na lógica e no cientificismo eram populares justamente por representar os valores culturais e ideológicos deste período, romances com temas exóticos ou sobrenaturais, como Robinson Crusoé e o romance gótico também se provaram como sucessos mercadológicos.

A presença de dois tipos aparentemente conflitantes de narrativa representa justamente o conflito da classe burguesa: ao mesmo tempo em que os pressupostos do cientificismo e do positivismo ocupam a sociedade, há a necessidade de quebrar com tais pressupostos, buscando a originalidade de temas, encontrada aqui no gosto pelo sobrenatural, com a retomada de temas da Idade Média, visto especialmente no romance gótico e seus elementos característicos, que rompem com a racionalidade proposta pelo positivismo. Alguns dos elementos presentes no romance gótico são herdados pelo romance policial, como veremos aqui, o que torna esta aparente contradição ainda mais interessante, visto que em uma construção ficcional, o sobrenatural não apenas é aceito, como também é um de seus baluartes, enquanto na outra construção, o sobrenatural pode até ser sugerido como uma forma de causar o efeito de suspense, porém logo é negado e há uma explicação lógica para o evento ocorrido.

O interesse pelo romance policial pela sociedade burguesa também é explicado pelo aumento da criminalidade ocorrida neste período. Ernest Mandel sugere que este aumento da criminalidade foi justamente um dos fatores que impulsionaram o surgimento do romance policial, como uma forma não apenas de representar o que estava ocorrendo na sociedade, mas também para denunciar o crime e os criminosos. Não é difícil perceber a relação entre o aumento da criminalidade e a ascensão do capitalismo. Os indivíduos possuíam uma quantidade muito maior de bens materiais,

que poderiam ser roubados com facilidade por criminosos. A criação da força policial advém justamente deste fator,

> O aumento da criminalidade, que continuou durante toda a vida impressa do Newgate Calendar na década de 1830, coincidiu com as convulsões sociais e culturais que foram um resiltado da Revolução Industrial. (...) A resposta inevitável para o surgimento generalizado do criminoso profissional foi o nascimento do policial moderno. (SCAGGS, 2005, p. 18) (tradução nossa) [18]

Ou seja, vários fatores motivaram o aumento do número da ocorrência de crimes, sendo um deles a já mencionada migração do campo para a cidade devido à Revolução Industrial. Muitos trabalhadores não conseguiam se manter na cidade, sendo que muitos camponeses nem mesmo conseguiam emprego, ocasionando no aumento do número de criminosos e na subsequente criação da força policial.

> O desenvolvimento das forças policiais em todo o mundo desde o início do século XIX, além de ser uma reação clara ao aumento da criminalidade, também foi um resultado inevitável do pensamento pós-iluminista do século XVIII.. (..) O trabalho da polícia moderna, tal como se desenvolveu no século XIX, foi fundado na fé no conhecimento, ciência e razão que caracterizam o Iluminismo. (SCAGGS, 2005, p.18) [19] (Tradução nossa)

Ou seja, o interesse pelo crime e pela ficção criminal surge não somente do aumento da criminalidade, mas também com a criação da força policial, cujos objetivos condiziam com os pressupostos racionais, de sabedoria e de ciência, como o uso de investigações forenses, bastante utilizado pelo detetive Sherlock Holmes, como pela existência da prisão Newgate e toda a curiosidade e a mística ocorrida em volta desta, bem como dos criminosos presos lá. Tal interesse faria surgir um tipo de ficção que contém a figura do criminoso como cerne da narrativa, como discutiremos no capítulo seguinte.

O fato é que assim como o romance é o fruto da sociedade que o produziu, a burguesa, o romance policial também possui raízes profundas, que foram adaptadas

---

[18] The rise in crime, which continued throughout the reprinting lifetime of the Newgate Calendar into the 1830s, coincided with the social and cultural upheavals that were a result of the Industrial Revolution. (...) The inevitable response to the widespread emergence of the professional criminal was the birth of the modern policeman. (SCAGGS, p. 18)

[19] The development of police forces around the world from the beginning of the nineteenth century, in addition to being a clear reaction to the increase in crime, was also an inevitable result of eighteenth-century post-Enlightenment thought. (..) Modern police work, as it developed in the nineteenth century, was founded on the faith in knowledge, science, and reason that characterised the Enlightenment. (SCAGGS, 2005, p.18)

conforme as necessidades da classe leitora, representando-a em sua diegese. Ao ler uma obra literária, é possível refletir sobre as formas de representação da sociedade presentes nela. Como Gallagher indica:

> [t]odos os elementos estavam à disposição em muitos lugares e momentos históricos, mas nunca se tinha sentido a necessidade de reuni-los. Por que isso ocorreu precisamente na Inglaterra do começo de setecentos? O secularismo, o Iluminismo científico, o empirismo, o capitalismo, o materialismo, a consolidação nacional e a ascensão da burguesia, tudo contribuiu para caracterizar o contexto no qual surge o novel e tudo estava relacionado com o que Ian Watt definiu como 'realismo formal'. (GALLAGHER, 2009, p.639)

Ou seja, há no período correspondente à modificação do estatuto de ficção e do surgimento do romance, uma preferência pelo chamado "realismo formal". O realismo formal, como vimos, é equivalente à verossimilhança, ou seja, apesar de esta sociedade ter consciência de que o que está sendo narrado é uma construção ficcional, esta mesma construção deve estar pautada na realidade para que seja aceita pelo público. É, portanto, possível realizar uma análise em termos de representação e verossimilhança por meio da narrativa policial, visto que muitos elementos presentes na sociedade encontram seu correspondente ficcional nesses romances.

A questão do realismo formal levanta ainda outras questões que serão discutidas neste trabalho, como a plausibilidade e a credibilidade do narrador. O fato de que a sociedade burguesa cobrava realismo e verossimilhança na ficção indica que na narrativa policial, cujo elemento motivador é justamente a resolução do enigma proposto, o narrador - responsável por informar sobre o andamento da investigação e sobre as pistas que vão sendo reveladas, bem como por transmitir suas impressões sobre o comportamento do detetive - deve ser confiável. Espera-se certa "lealdade" do narrador do romance policial, visto que caso ele omita algum fato importante, ou desvie o leitor da pista correta, ficará impossível para o leitor solucionar o enigma.

Este novo estatuto de ficção convida, então, o leitor a interpretar e analisar a história que lhe é apresentada, procurando buscar soluções e antecipar os problemas que podem ocorrer com os heróis. Sendo assim, o romance policial, derivado da adivinha, consegue se consolidar enquanto gênero literário nesse contexto histórico marcado pela ascensão da classe burguesa, do cientificismo, do capitalismo e do materialismo.

Portanto, o romance policial mostra-se como material passível de análise pelo viés histórico, visto estar intimamente ligado às modificações ocorridas durante os

séculos XVIII e XIX, que culminaram na mudança no estatuto da ficção, no surgimento do romance e na ascensão de uma nova classe dominante, a burguesia.

1.4 - O estabelecimento da estrutura: divisões da trama e a unidade de efeito.

Como já analisamos as bases para o surgimento e a consolidação da ficção policial, cabe-nos agora explicitar os tópicos mais comuns de sua estrutura, que mostra-se como parte essencial em um estudo do gênero. A estrutura narrativa da ficção policial atua em função da história, podendo ser alterada de acordo com as demandas da história que se está contando. No entanto, os tópicos discutidos aqui são imprescindíveis para a estrutura narrativa da ficção policial, estando presentes, em maior ou menor escala, na grande maioria dos textos englobados no gênero Ficção Criminal, conforme será analisado e discutido no segundo capítulo desta dissertação.

Sendo assim, passamos aos conceitos essenciais da ficção policial, iniciando com a teoria da unidade de efeito, proposta por Edgar Allan Poe - pai da ficção policial - em seu ensaio *The Philosophy of Composition* [20], ou A Filosofia da Composição

Para Poe, duas características necessárias à composição de uma história são o efeito e a originalidade, sendo que estes dois estão intrinsecamente relacionados.

> Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: "Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher?" Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom - com os incidentes habituais e o tom especial, ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes, quanto do tom - depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito." (POE, 1987, p.163)

Nesse parágrafo, Poe explicita a maneira como compõe uma narrativa. Para ele, é importante pensar primeiramente no efeito e na forma pela qual este irá afetar a história, ou criar um incidente. A construção do efeito, em uma narrativa que envolve mistério e suspense, é, então, essencial. Apesar de Poe ter se dedicado mais ao suspense, sua teoria pode ser estendida à narrativa policial, visto que nela o mistério principal, "quem é o criminoso?", deve permanecer oculto até que o detetive revele a solução, e as

[20] Texto publicado inicialmente em 1846, na *Graham's Magazine*.

pistas devem ser espalhadas pela trama de modo a fornecer ao leitor as mesmas chances que o detetive possui para solucionar o mistério. A solução deste, porém, não deve nunca ser óbvia. Se isto ocorrer é porque o enredo não foi bem desenvolvido e a unidade de efeito não funcionou. Sobre a unidade de efeito,

> [c]onvém salientar, no entanto, que no conto de terror e no conto policial, o efeito singular tem uma especial importância, pois surge dos recursos da expectativa crescente por parte do leitor ou da técnica de suspense perante um enigma que é alimentado no desenvolvimento do conto até o seu desfecho final. (GOTLIB, 1990, p.37)

Poe, no entanto, faz uma restrição no que diz respeito à criação da unidade de efeito e ao seu funcionamento:

> A consideração inicial foi a da extensão. Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de um assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente. (POE, 1987, 163-164)

Sendo assim, no que diz respeito a narrativas policiais curtas, a teoria de Poe pode ser aplicada sem restrições; já no que diz respeito a narrativas mais longas, como os romances policiais de Christie, postula-se que a teoria dele continua a valer: um dos requisitos básicos sugeridos por Poe para se criar uma unidade de efeito consistente - a extensão da trama criada deve ser pequena, de modo a incentivar o leitor a lê-la de uma só vez e, então, ser surpreendido -, não se realiza, a rigor, nos romances mais longos; no entanto, a unidade de efeito continua a possuir a mesma função: surpreender o leitor. E o fato de o romance ser uma história mais detalhada não atrapalha o desenvolvimento da unidade de efeito, ou pelo menos não nas tramas desenvolvidas por Christie, visto que a autora acrescenta vários efeitos de suspense na narrativa, que produzem no leitor o mesmo interesse para continuar a ler a história, mantendo a unidade de efeito.

Atuando no mesmo sentido, a obra *As estruturas narrativas*, de Tzvetan Todorov, é bastante útil no que diz respeito a esmiuçar a construção da narrativa do romance policial. Todorov propõe que a estrutura do romance policial é composta por duas tramas distintas, sendo que a primeira (a do crime) não faz parte da narrativa principal, pois o leitor e o detetive tomam conhecimento dela depois da ocorrência do delito. A segunda trama é a contada pelo narrador, a que está acontecendo no tempo presente da história, na qual o detetive busca encontrar a solução para o enigma proposto - ou seja, a investigação. São, portanto, estas duas partes que compõem a

estrutura da narrativa policial, sendo que a primeira é a responsável pela existência da segunda.

Outra questão relevante apontada por Todorov é a natureza do narrador do romance policial: ele é normalmente representado por um amigo próximo ao detetive (o eterno Watson, de Holmes, e o bom amigo Hastings, de Poirot) e este personagem quase sempre começa sua narrativa informando ao leitor que está escrevendo um livro sobre a ação empreendida por seu amigo detetive. O narrador, como já mencionado, possui um papel curioso na narrativa policial, estando sempre na função de observador. Da mesma forma, sua presença na trama é clara: com a existência de um narrador observador, não há necessidade - e nem possibilidade – de se narrar os pensamentos do detetive, uma vez que estes devem permanecer ocultos para compor a unidade de efeito.

O conceito de duplicidade narrativa da ficção policial será, portanto, amplamente utilizado neste trabalho, visto que ele envolve não apenas questões estruturais, mas também pode ser utilizado para analisar o lugar e o papel do narrador neste tipo de narrativa.

As questões de plausibilidade e credibilidade levantadas pelo realismo formal e pela verossimilhança, que foram provocadas pela mudança no estatuto de ficção, só tornam-se possíveis de ser pensadas quando associadas à consolidação do *novel* enquanto gênero literário dominante:

> O *novel* não é apenas um gênero de narrativa ficcional dentre outros, é o gênero por meio do qual a ficção torna-se explicita e manifesta e é compreendida e aceita por todos. Entre o novel e a ficção, em suma, há uma conexão histórica íntima. (GALLAGHER, 2009, p.630)

Questionar a credibilidade do narrador, bem como a plausibilidade da trama ficcional só é possível, então, com a mudança indicada acima, visto que, anteriormente ao surgimento do romance, a ficção era baseada em temas retiradas da Histórias, como as epopeias clássicas e renascentistas, sendo que uma construção inventada como a narrativa do romance, não teria lugar na Literatura. Como estes pressupostos foram alterados após o surgimento do romance, a ficção policial também pôde trabalhar com elementos que antes não poderiam ser questionados, como as questões de credibilidade do narrador e plausibilidade da trama apresentada.

Da mesma maneira, é possível relacionar estas questões à da unidade de efeito, afinal, no mundo da ficção policial, o responsável por criar a unidade de efeito é o narrador, sendo que em "*The Murder of Roger Ackroyd*", a natureza do próprio narrador

é a característica responsável por gerar a "unidade de efeito" da trama, como veremos aqui, embora vários outros efeitos de suspense sejam adicionados ao longo da narrativa, como é comum acontecer no romance policial.

São estes, portanto, os principais conceitos referentes à ficção policial, sendo que estes constituem a base para as análises que iremos realizar nesta dissertação.

CAPÍTULO II - A Ficção Criminal

Como pudemos observar, então, a forma simples da adivinha está na base da literatura policial, visto que a noção de enigma está no cerne desta, especialmente na fase inicial desta, em meados do século XIX, com o modelo do detetive particular, desligado da polícia, que usa o raciocínio lógico para desvendar os enigmas propostos.

Porém, há ainda várias outras características que são imprescindíveis à ficção policial, em especial as duas primeiras fases, dominadas por Sir Arthur Conan Doyle e Agatha Christie. Embora a ficção policial como a conhecemos hoje, com todos os elementos que a identifiquem como tal sejam mais pronunciados na série policial de Edgar Allan Poe e na figura do detetive Dupin, alguns elementos deste gênero já podem ser percebidos desde o século XVIII, em especial com o romance gótico.

Uma das bases da ficção policial, a do suspense narrativo provocado pela aura de mistério envolvendo a trama, com os sentimentos de horror e incerteza, é herdada do romance gótico, gênero romanesco que fora extremamente importante durante os séculos XVIII e XIX, especialmente na Inglaterra. Iniciado no século XVIII, na Inglaterra, tendo em O Castelo de Otranto (1764), de Horace Warpole seu romance inaugural, o romance gótico condensa as várias ameaças associadas com forças sobrenaturais, excessos imaginativos, maldade humana, transgressões sociais, e loucura humana no gênero romance, indo contrariamente ao progresso da humanidade pregado pelo Iluminismo e pelos valores humanistas.

> Gótico significa uma escrita do excesso. Ele aparece na terrível obscuridade que assombrava a racionalidade e moralidade do século XVIII. Ele sombreia os êxtases desesperados do idealismo romântico e do individualismo e as dualidades misteriosos do realismo vitoriano e decadência. Atmosferas góticas - sombrias e misteriosas - sinalizaram repetidamente o retorno perturbador de passados sobre presentes e evocou emoções de terror e riso. (BOTTING, 1996, p.1) [21] (Tradução nossa)

[21] Gothic signifies a writing of excess. It appears in the awful obscurity that haunted eighteenth-century rationality and morality. It shadows the despairing ecstasies of romantic idealism and individualism and the uncanny dualities of Victorian realism and decadence. Gothic atmospheres - gloomy and mysterious - have repeatedly signalled the disturbing return of pasts upon presents and evoked emotions of terror and laughter. (BOTTING, 1996, p.1)

Algumas das principais características da literatura gótica são, então o uso de excessos narrativos, além da atmosfera misteriosa e sombria que concede o efeito de terror e suspense tão característicos deste gênero. O uso de cenários medievais, como castelos, florestas, igrejas e ruínas, além da presença de personagens membros do clero, como padres, bispos, etc., certamente colabora para este retorno do passado mencionado por Botting no trecho acima. Tal retorno, somado ao uso do imaginário sobrenatural, com fantasmas, monstros e outras situações que aparentemente não podem ser explicadas por meio da lógica faz com que o romance gótico se situe em uma posição contrária ao racionalismo iluminista e aos valores humanistas tão presentes durante o século XVIII.

> O racionalismo iluminista deslocou a religião como o modo autoritário de explicar o universo e alterou concepções das relações entre os indivíduos e os mundos natural, sobrenatural e social. Obras góticas e sua ambivalência perturbadora podem, assim, serem vistas como efeitos de medo e ansiedade, como tentativas de colocar-se à prova com a incerteza dessas mudanças. (BOTTING, 1996, p.23) [22] (Tradução nossa)

Sendo assim, o romance gótico se torna bastante popular justamente neste período de transição e adaptação da fé religiosa para a ciência humanista, o que ocasionou uma mudança estrutural na sociedade, com o já mencionado gradativo deslocamento da esfera de poder da nobreza para a burguesia, sendo que esta classe social começa a impor cada vez mais seu estilo de vida e cultura à sociedade europeia. O romance gótico é aceito justamente como um produto da incerteza causada por esta alteração nas esferas de poder e na mudança dos pressupostos filosóficos, religiosos e sociais que ocorreu após o advento do Iluminismo.

O fato de a cultura burguesa ser pautada em uma doutrina materialista e realista criou novos conceitos de verossimilhança na ficção, que anteriormente era formada majoritariamente por enredos baseados na epopeia clássica e renascentista. Com o surgimento do romance, outro estatuto de verossimilhança é instaurado, o que permite não apenas ao romance gótico, mas também ao romance policial se estabelecer enquanto subgêneros de sucesso.

---

[22] Enlightenment rationalism displaced religion as the authoritative mode of explaining the universe and altered conceptions of the relations between individuals and natural, supernatural and social worlds. Gothic works and their disturbing ambivalence can thus be seen as effects of fear and anxiety, as attempts to account for ordeal with the uncertainty of these shifts.(BOTTING, 1996, p.23)

Ou seja, o novo estatuto de realismo e verossimilhança permitem que o romance gótico e também o romance policial construa suas tramas fazendo uso de elementos sobrenaturais - mesmo que estes sejam negados posteriormente - e outros aspectos que, na "vida real" seriam considerados inconcebíveis. Caso o mundo criado pelo autor em questão permita a existência do elemento sobrenatural ou fantástico, o novo estatuto de ficção concede que tal mundo seja verossímil. Da mesma forma, o leitor aceita o pacto ficcional, entendendo que tais situações são possíveis dentro daquela narrativa, mesmo que não o sejam na vida real.

É com Ann Radcliffe (1764-1823) que o romance gótico inglês viria a se tornar incrivelmente popular fazendo com que uma sucessão de romances similares fossem publicados, causando um furor mercadológico. Conhecida como "*the great enchantress*", Radcliffe possuía um estilo narrativo que mesclava aspectos do romantismo - que podem ser observados na forma vívida com a qual descreve paisagens e cenas de viagens, fazendo uso do sublime - com a presença do elemento sobrenatural, evocando ainda mais o efeito de suspense na narrativa.

> Este uso do suspense caracteriza a técnica de Radcliffe. Envolvendo os leitores, como as heroínas, na narrativa, o uso de suspense encoraja a imaginação a favorecer especulações extravagantes. As explicações racionais que são posteriormente oferecidos, no entanto, minam as expectativas sobrenaturais e terríveis e trazem os leitores e personagens de volta para as convenções do realismo, razão e moralidade do século XVIII, ao destacar sua credulidade excessiva. Enquanto extremos de imaginação e sentimento são descritas nos romances, o objetivo é sempre moderá-los com um senso de propriedade. (BOTTING, 1966, p.64-65) [23] (Tradução nossa)

Então, o que diferencia Radcliffe dos demais autores do gênero gótico é justamente o fato de haver uma explicação para o elemento sobrenatural, o que aproxima suas obras das narrativas policiais que viriam a se consagrar no século seguinte. Os eventos sobrenaturais são sempre explicados após terem cumprido sua função de causar o efeito de suspense. A explicação de eventos misteriosos ao final na narrativa viria a ser uma das características mais famosas do romance policial, tendo sido mantida até a fase atual não apenas na ficção policial, mas da ficção criminal como

[23] This use of suspense characterises Radcliffe's technique. Involving readers, like the heroines, in the narrative, the use of suspense encourages imaginations to indulge in extravagant speculations. The rational explanations that are subsequently offered, however, undercut the supernatural and terrible expectations and bring readers and characters back to the eighteenth-century conventions of realism, reason and morality by highlighting their excessive credulity. While extremes of imaginations and feeling are described in the novels, the object is always to moderate them with a sense of property. (BOTTING, 64-65)

um todo. Sendo assim, a estratégia narrativa encontrada pela autora foi herdada pela ficção policial, quando, ao final da narrativa, o detetive explica a resolução do enigma proposto ao início da mesma, contando passo a passo como o solucionou.

A autora publicou seis romances, sendo que o primeiro deles é The *Castles of Athlin and Dunbayne: A Highland Story*, publicado em 1789 e conta com todos os elementos mencionados acima. Seu romance mais popular é *Mysteries of Udolpho* (1794), romance que expressa muitíssimo bem a técnica de ambiguidade criada pela autora, convidando leitores e personagens a acreditarem no sobrenatural, para depois explicá-lo de uma forma lógica.

O uso do sublime também é uma das técnicas mais utilizadas por Radcliffe, em suas descrições de cenários. Ligado ao poder poético e visionário, o sublime também evoca emoções excessivas, sejam essas de medo, admiração ou reverência, sendo um dos efeitos mais comuns no romance gótico, justamente por este contraste de emoções, entre o encantamento e o terror. A vastidão das paisagens descritas com o efeito sublime fazem com que o personagem e o leitor se sintam pequenos diante da imensidão que é a paisagem descrita, provocando este efeito de choque e admiração ao se deparar com um cenário que não pode ser controlado por ele.

Muitas destas características foram perdidas na ficção policial, em especial o efeito sobrenatural. Mesmo que em uma narrativa policial haja algum elemento sobrenatural, como o cão maldito dos Baskervilles, ao final da narrativa haverá uma explicação totalmente racional para tal mistério. Explicações que envolvam o sobrenatural não tem lugar nesta narrativa, mesmo que este aspecto esteja presente para criar um efeito de suspense. O efeito sublime também perde bastante sua função na narrativa policial. Ainda há descrições de locais insólitos, justamente porque o efeito que se busca é o suspense, então há a manutenção de casas grandes e antigas, normalmente localizadas no campo.

A existência de um mistério é essencial ao romance gótico, visto que há a necessidade de algo misterioso e estranho para guiar a trama, da mesma forma que a existência de um enigma é fundamental para a ficção policial. O enigma é, essencialmente, um mistério, porém o que o qualifica como tal é o fato de haverem pistas que, quando decifradas, concedem a solução a este mistério, sendo que a resolução do mesmo será pautada na lógica.

No entanto, alguns destes elementos se mantém, como a já mencionada cena final, com a revelação passo a passo do enigma proposto, com a explicação dada pelo

detetive. Há também, claro, os efeitos de suspense nos quais se baseia a teoria das unidades de efeito de Poe.

Edgar Allan Poe contribuiu muito não apenas para a ficção gótica, mas também para a narrativa policial. O escritor americano aprofundou muito em suas obras o aspecto psicológico do horror, penetrando no inconsciente dos personagens, mantendo o tom de suspense e incerteza nas narrativas. Em seus três contos considerados narrativa policial, protagonizados pelo detetive Dupin, Poe mantém este suspense, adicionando, no caso de Murders in the Rue Morgue, doses de horror e violência, que seriam apaziguadas durante a primeira fase da ficção policial, como veremos nas análises dos contos de Sir Arthur Conan Doyle.

Antes mesmo do aparecimento de *Murders in the Rue Morgue*, de Poe, havia uma novela escrita pelo alemão E.T.A. Hoffmann, mais conhecido por seus contos fantásticos, como O Homem da Areia e o Vaso de Ouro, chamada *Mademoiselle de Scudéri*. Tal novela é considerada por alguns como o primeiro exemplo de ficção policial, sendo certamente o primeiro da literatura alemã.

Nesta novela, uma série de assassinatos ocorre e um jovem parisiense é acusado falsamente de tê-los cometido e a personagem título da narrativa, a poetisa Mademoiselle de Scudéri, auxilia a desvendar o mistério, tentando provar a inocência do jovem acusado. A novela apresenta, então, alguns elementos que são importantíssimos para a ficção policial, como o crime a ser solucionado, uma gama de personagens que podem ser considerados suspeitos e também a presença de um detetive, no caso a própria Scudéri, agindo como detetive amadora, determinada a provar a inocência do jovem Olivier. No entanto, apesar da presença destes aspectos que sem dúvida viriam a se tornar importantíssimos para a ficção policial, não é a detecção de Mademoiselle Scudéri a responsável por chegar à solução do enigma proposto, mas sim a confissão de um dos personagens. Sendo assim, o papel de Scudéri como detetive amadora entra em xeque, visto que na ficção policial, o detetive, mesmo que apresente falhas durante a investigação e que suas deduções provem-se erradas vez ou outra, sempre consegue desvendar o enigma ao final da narrativa. Mesmo que haja a confissão do criminoso, o detetive certamente prova que já havia descoberto a identidade deste, tendo muitas das vezes sido o responsável por fazer com que o culpado confessasse. Esta é uma das estratégias mais comuns de Hercule Poirot, como veremos em nosso estudo das obras de Agatha Christie.

Outro romance que é necessário mencionar é *The Moonstone* (1868), de Wilkie Collins, o primeiro romance policial de língua inglesa, visto que anteriormente, o formato de contos era o mais popular para este subgênero literário. The Moonstone é um romance epistolar, conta a história da família do Coronel Herncastle, um ex-soldado que ao retornar para casa, traz consigo uma joia chamada Moonstone, que ele conseguira por meio de roubo e assassinato na Índia, país onde servira. O coronel deixa a pedra para sua sobrinha, a jovem Rachel que, ao usar a joia em sua festa de aniversário, acaba a expondo a todos aqueles que queriam recuperá-la. Naquele mesmo dia, após o jantar, a joia é roubada do quarto de Rachel, o que dá início ao enigma proposto neste romance, o de descobrir quem é o culpado pelo roubo da joia.

No entanto, é indubitavelmente com Poe que a ficção policial começa a apresentar todas as suas características reunidas em uma só narrativa:

> A partir de Edgar Allan Poe e Conan Doyle, o romance policial começa a ser construído com os seus três elementos fundamentais, ainda hoje vigorantes a despeito da originalidade e dos recursos pessoais dos autores: o enigma do crime, a estrutura psicológica do criminoso e a inteligência ao mesmo tempo poética e objetiva do detetive. (LINS, p.17)

Há a noção de enigma, há a atividade da detecção, há o suspense provocado pela unidade de efeito, há uma resolução lógica e cabível, pautada nos pressupostos da verossimilhança, há a representação da sociedade burguesa e a escolha de um cenário relevante para a decorrência da trama narrativa.

Possuindo então, em seu cerne, a forma simples da adivinha, a ficção policial começa a se constituir, como a conhecemos hoje, em meados do século XIX, apesar da existência de narrativas anteriores que já apresentavam vários elementos que viriam s se tornar característicos da narrativa policial, tendo sido impulsionada por vários outros fatores além do já inerente gosto por adivinhas encontrado no povo anglo-saxão. Afinal, a narrativa policial possui ainda outro elemento importantíssimo em sua estrutura: a noção de crime.

Os enigmas propostos na narrativa policial sempre fazem referência a um crime, não importando qual seja a natureza deste – embora o assassinato seja o mais comum -, sendo que esta natureza varia de acordo com os períodos históricos: na ficção policial do século XIX, roubos e chantagens eram mais comuns, enquanto que no século XX, o assassinato passou a dominar as narrativas.

Na realidade, justamente pela natureza variável dos crimes propostos como enigma na ficção policial, vários estudiosos, como Martin Priestman (2003) e John Scaggs (2005), preferem reunir a narrativa policial em um grande grupo denominado "ficção criminal", visto que alguns leigos tomam o romance policial como sendo apenas aquele livro em que se tem que descobrir o assassino, não levando em consideração vários outros aspectos deste gênero narrativo, como a própria questão da adivinha, por exemplo. Há ainda a questão de que, com o passar das décadas, a ficção policial ganhou um grande número de subgêneros, como os já consagrados *clue-puzzle* [24] e *noir* [25] e mesmo os mais recentes, como os procedurais, *thrillers* e romances de espionagem. Esta denominação permite acomodar todos estes subgêneros, ao mesmo tempo adereçando as diferenças básicas em suas estruturas, mas identificando suas características em comum e propondo que todos partem do mesmo princípio de enigma.

A ficção criminal pode ter sua origem traçada desde os pequenos crimes espalhados pelas obras de vários autores canonizados como Shakespeare, por exemplo, cuja obra contém vários assassinatos e outros crimes menores, sempre considerados violentos; há também os exemplos de Dostoievski e Charles Dickens, visto que várias das obras do primeiro há crimes violentos e os desdobramentos deste, normalmente do ponto de vista do assassino, como *Crime e Castigo* (1866), e, no caso de Dickens, há várias referência à criminalidade, sendo que a prisão Newgate chega a ser visitada por Philip Pirrip, o Pip, protagonista de *Grandes Esperanças* (1861). Porém, falta a tais obras a característica central da ficção policial, a da detecção, que é o que permite ao detetive resolver o enigma que lhe foi proposto inicialmente.

Sendo assim, não é possível separar a ficção policial da noção de enigma, visto que é a motivação para decifrá-lo que determina a detecção, a investigação racional por parte do detetive. As noções de ficção e verossimilhança permitem à narrativa policial se estruturar enquanto uma construção inventada, com intenção de desafiar o leitor a decifrar o enigma proposto por ela, transportando-o para o mundo ficcional criado pelo

[24] "Quebra-cabeças de pistas", em uma tradução livre. A modalidade *clue-puzzle* é uma das mais conhecidas da ficção policial, sendo provavelmente a mais famosa destas. Um crime ocorre e as pistas são espalhadas pela narrativa, sendo que há um número restrito de suspeitos que possam ter cometido tal crime. Tal modalidade foi consagrada por Agatha Christie, durante a Era de Ouro do romance policial, como veremos logo mais. Também é conhecido como *whodunnit*. (SCAGGS, 2005)

[25] Outra modalidade da ficção policial, tendo se tornado mais popular após a Primeira Guerra Mundial. O nome da modalidade advém da palavra francesa "negro", o que já indica que os livros deste tipo são mais violentos e sombrios, com foco na interioridade do detetive e em como ele lida com as situações violentas em que é colocado. O *noir* altera vários dos pressupostos concebidos pelo *clue-puzzle* e pela forma dos contos, sendo normalmente comparado ao *hard-boiled* americano. (SCAGGS, 2005)

autor. Ao mesmo tempo, conforme a tendência racionalista e positivista ganha força na segunda metade do século XIX, estes princípios vão sendo imputados à ficção policial, permitindo que o conceito de detecção racional seja utilizado e explorado pelos métodos dos detetives em questão, abrindo espaço aos leitores para fazerem uso de sua própria detecção para decifrar os enigmas, como ocorrera anteriormente no período áureo das adivinhas. Este desafio proposto aos leitores também contribuiu para que a ficção policial se estabelecesse enquanto gênero literário.

Como já informado, Poe é considerado o pai da ficção policial, com seu detetive Auguste Dupin, mesmo que já seja possível traçar elementos que viriam a ser importantíssimos para a construção da ficção policial já no século XVIII, no romance gótico. Há uma lacuna de mais de vinte anos entre a primeira história do detetive Dupin e a criação de Sherlock Holmes, aquele que viria a ser o mais conhecido detetive de todos os tempos. Edgar Allan Poe, apesar de americano, escolheu a Europa (no caso, Paris) como espaço para as aventuras do personagem Auguste Dupin, o que já o vincula ao velho continente, local onde os mais conhecidos autores de ficção policial nasceram e escreveram, como Conan Doyle e Agatha Christie, que são os autores escolhidos para esta dissertação. Também é necessário levarmos em consideração que foi com Conan Doyle que a narrativa policial se consolidou enquanto um gênero de sucesso, e foi seu personagem, Sherlock Holmes, que estabeleceu os padrões e as características principais e indispensáveis de um detetive de ficção policial.

A fase inicial da narrativa policial ficou, então, marcada pelo predomínio de Conan Doyle e seu Sherlock Holmes, bem como dos romances da "Dama do Crime", Agatha Christie, na Inglaterra. Do outro lado do Oceano, nos Estados Unidos, surge como resposta ao *clue-puzzle*, dominado por Christie, o subgênero *hard-boiled* [26], que aumentava as sensações de medo, terror e violência, além de contar com um detetive particular ativo, que investiga pessoalmente as cenas do crime e não possui a detecção racional e dedutiva como sua principal característica. A ficção policial estilo *hard-boiled* encontrou seus principais expoentes em Dashiell Hammett e seu famoso detetive Sam Spade, bem em Raymond Chandler. Muitas das características do estilo *hard-boiled* viriam a ser herdadas pela ficção *noir*.

[26] Modalidade da ficção policial tipicamente americana, referente ao *noir* europeu. Conta com um detetive particular ou da polícia, sendo que o foco é a interioridade deste. Assim como o *noir*, inclui muitos atos violentos, e busca demonstrar como o detetive lida com tal violência sem perder o foco da investigação. Também é conhecido como *private-eye*. (SCAGGS, 2005)

Todos estes subgêneros estavam divididos em estilos diferentes de narrativas, basicamente entre contos e romances. A *short story*, o conto começou sendo o estilo mais popular da ficção policial principalmente por sua grande capacidade de difusão, já que contos eram normalmente publicados em revistas que, por sua vez, possuíam mais leitores, principalmente por serem mais baratas e mais populares. O conto também é a forma utilizada por Edgar Allan Poe em sua série policial, bem como a forma adotada por ele em seu ensaio *The Philosophy of Composition*, no qual ele apresenta o conceito de unidade de efeito, insistindo na brevidade da narração para que o leitor possa lê-la de uma só vez.

Embora o conto tenha sido a forma mais popular da ficção policial inicialmente, o romance passa a ganhar força durante o período do entreguerras, conhecido como "*Golden Age*", a "Era de Ouro" da narrativa policial, dominada por Agatha Christie na Inglaterra.

Para que a transição entre estas duas formas ocorresse sem prejudicar o gênero, várias adaptações tiveram que ser realizadas na estrutura narrativa destas tramas, alterando características antes consideradas imutáveis e aproximando ainda mais a ficção policial do público. Retomaremos aqui, então, estas duas principais formas pelas quais a ficção policial se manifesta, explicitando as principais características de cada uma, bem como o que foi alterado quando a transição foi realizada.

2.1 - A *Short Story*

O destino e o sucesso dos contos, as *short stories*, sempre estiveram intrinsecamente ligados ao crescimento da publicação de revistas em cada país. A Inglaterra, por exemplo, contou com a *Strand Magazine*, que publicava os contos de Sherlock Holmes, bem como alguns capítulos dos romances sherlockianos. As revistas eram direcionadas para o público geral e, como eram mais baratas do que livros, acabaram por se tornarem ainda mais populares, consolidando este estilo narrativo. Tais revistas também recebiam influências do *Newgate Novel*, os romances envolvendo criminosos que foram baseados nas histórias contadas pelos *Newgate Calendar*, revistas que continham informações sobre os criminosos presos na prisão Newgate, como fotos, os crimes cometidos, bem como suas últimas confissões, que mobilizavam as emoções do público, criando um vínculo de amor e ódio entre este e os criminosos. Estas publicações obtiveram muito sucesso entre as décadas de 1830 e 1840. Tanto o *Newgate*

novel como a ficção sensacionalista alcançaram nichos da sociedade antes nunca atingidos, justamente por terem aproximado a literatura das classes sociais menos favorecidas e por terem unido, em um só interesse, vários segmentos sociais, tanto classes altas quanto baixas, causando muitas controvérsias na sociedade vitoriana.

> A ficção *Newgate* também exerceu influência considerável na representação do crime nos romances do século dezenove em geral, e no desenvolvimento de gêneros mais tardios e subgêneros como o romance sensacionalista e o romance policial. Os romances *Newgate* eram romances criminais, e em alguns casos, romances históricos, que transformavam em crônicas as aventuras e fugas de independentes, corajosos criminosos, frequentemente legendários ladrões e salteadores de estradas do século dezoito. (PYKETT, 2003, p.19) [27] (tradução nossa)

O grande sucesso das *Newgate Novels* e esta romantização realizada na vida dos criminosos remetem-nos novamente à questão do aumento da criminalidade e da figura dos criminosos, ocorrida entre os séculos XVIII e XIX. A ficção estilo Newgate concedia muito mais espaço ao criminoso e à exaltação da figura deste do que aos crimes que foram cometidos por este. Os feitos dos criminosos eram contados como se fossem grandes acrobacias, como fugas da prisão, esperteza ao cometer crimes, etc.. Também era comum apresentar os criminosos como vítimas da sociedade, transformando-os em figuras simpáticas ao olhos do público, uma espécie de anti-herói baseado na figura de Robin Hood, que roubava dos ricos para doar aos pobres.

Com o sucesso do *Newgate novel*, houve um aumento generalizado do interesse por crime e ficção criminal, provavelmente impulsionado pelo sensacionalismo dessa modalidade narrativa. A figura dos criminosos era tão carismática que mesmo narrativas inaugurais do romance inglês como *Moll Flanders* (1772), de Daniel Defoe e *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding retratavam figuras criminosas, porém carismáticas, que foram capazes de criar uma conexão com o público leitor, consagrando a figura do fora-da-lei. Vários outros romances relacionados com crime em geral fizeram muito sucesso nesse mesmo período, especialmente os que mostravam um criminoso simpático, como *Os Miseráveis* (1862), de Victor Hugo, que continha o personagem Jean Valjean, e o já mencionado *Grandes Esperanças*, de Dickens, cujo fator que motiva o andamento da

[27] Newgate fiction also exerted considerable influence on the representation of crime in the nineteenth-century novel in general, and on the development of such later genres or sub-genres as the sensation novel and the detective novel. Newgate novels were crime novels, and in some cases historical novels, which chronicled the adventures and escapes of independent, courageous criminals, often legendary eighteenth-century robbers and highwaymen. (PYKETT, 2003, p.19)

trama é o encontro do protagonista Pip com um criminoso fugido de um navio-prisão e como este se tornou grato ao garoto, lhe concedendo uma grande fortuna de maneira anônima após o crescimento do protagonista. Há ainda a questão dos pequenos roubos feitos por órfãos, sempre apresentados nas obras de Charles Dickens, como *Oliver Twist* (1838), por exemplo.

Com o interesse pelo crime já estabelecido, a ficção criminal começa, então, a se estabelecer como gênero. As mudanças no estatuto da ficção e nos pressupostos de verossimilhança permitiram que o conto se constituísse enquanto uma das principais formas narrativas da ficção policial nesse período inicial.

> A insistência de que a história está lidando com fatos constitui, em um sentido narratológico, a estrutura fundamental do gênero clue-puzzle mais clássico, no qual o teste que a história propõe é que a explicação eventualmente dada pelo detetive corresponde aos "fatos" fragmentados que o narrador nos apresentou objetivamente como o material bruto do mundo. (KAYMAN, 2003, p.42) [28] (tradução nossa)

O novo estatuto de ficção agora permitia aos escritores mais liberdade criativa, visto que podiam construir todo um novo mundo ficcional, sem necessidade de se preocupar em buscar um tema advindo da História, podendo buscar a originalidade ao criar uma trama baseada nas experiências humanas. É possível trabalhar a noção de "fato" dentro do universo da obra, visto que tal fato é concebido como tal dentro da ficção, não necessariamente sendo verdadeiro no mundo "real"

A noção de “fato” é fundamental para o romance policial. É necessário que o leitor aceite os acontecimentos da trama como reais para poder fazer parte do jogo narrativo, firmando o pacto ficcional entre o leitor e o que o autor planeja para sua obra. Como dissemos, na ficção policial, os acontecimentos, ao mesmo tempo em que são apresentados como fatos, devem sempre estar pautados na noção de verossimilhança, dando a impressão de que poderiam ocorrer no mundo não-ficcional. Verossimilhança é, então, extremamente importante na ficção policial, tanto quanto a solução racional do enigma proposto. Soluções que indiquem alguma influência do sobrenatural não são aceitas, não apenas por não serem racionais, mas também por ferirem o princípio de

[28] The insistence that the story is dealing with facts also constitutes, in a narratological sense, the fundamental structure of the more classic puzzle-solving ‘detective’ genre, in that the test the story sets itself is that the tale the detective eventually tells does correspond to the fragmentary ‘facts’ which the narrator has displayed objectively before us as the brute material of the world. (KAYMAN, 2003, p.42)

verossimilhança que é estabelecido durante a formação do pacto ficcional, ao contrário do que acontece com o romance gótico, no qual tais explicações não somente são aceitas, como também são plausíveis. Isto também ocorre no gênero terror, no qual a maior parte da obra de Edgar Allan Poe se encaixa. O pacto ficcional formado ali é diferente, pois no universo construído por Poe, existe a possibilidade de o leitor aceitar a hipótese de interferência sobrenatural durante a narrativa, mesmo que tal coisa pareça improvável no mundo real.

Já na ficção policial, que é o que nos interessa, os conceitos de método e lógica estão presentes durante toda esta primeira fase, dominada por Conan Doyle e seu Sherlock Holmes, que alcança seu pico máximo durante a chamada Era de Ouro dominada pelo subgênero *whodunit* e Agatha Christie e seu Poirot. Estes mesmos conceitos, antes encontrados na base da narrativa policial, vão ficando mais fracos conforme a série *noir* vai ganhando força e se estabelecendo como um grande subgênero dentro da ficção policial.

Deste modo, método e lógica estabelecem-se como as palavras-chave dessa primeira fase da ficção policial, sendo extremamente importantes para a resolução do mistério proposto no início da trama em questão. Não há como o detetive decifrar o enigma se não fizer uso de suas faculdades mentais e analisar as pistas que descobriu de forma lógica e racional. Como não há a possibilidade de ação sobrenatural, como no romance gótico, o detetive deve considerar todas as possibilidades racionais e eliminá-las de acordo com a probabilidade de elas terem acontecido. É permitido ao detetive fazer induções e deduções, desde que se encontre algo material que as prove como verdadeiras. Todas as pistas que levam à solução final devem ser materiais, palpáveis, como pegadas, rastros de carruagem, tipos de tabaco, etc. Todas estas provas materiais devem ser analisadas pelo detetive e, unidas com a utilização do pensamento lógico, levar à solução do mistério.

A ficção policial desse período, dominada pelo estilo narrativo do conto, diferentemente do que viria a se tornar na *Golden Age*, com a predominância do romance e do subgênero *clue-puzzle*, focava muitíssimo mais no personagem do detetive e em seu processo lógico de dedução do que na construção do enigma em si. Mais importante do que descobrir a resposta do mistério era acompanhar como o detetive chegava até ela, usando seus famosos métodos. Daí a importância e a predominância da caracterização do detetive e da identificação deste com um método

específico, como o plenamente dedutivo de Dupin, ou o metódico e positivista, com auxílio de ciências e da medicina, de Sherlock Holmes.

Esta é uma característica fundamental do conto: a investigação realizada pelo detetive ocupa um lugar de muito mais importância do que a descoberta do culpado, mesmo porque, como se trata de contos publicados em revistas, não há como expandir muito a trama narrativa, apresentando suspeitos, tramas menores com personagens secundários e outros pequenos dramas, como viria a acontecer com a passagem da *short-story* para o *novel* como principal gênero narrativo da ficção policial.

Sendo assim, uma das principais características do romance policial, o "jogo" entre o leitor e o narrador, passa a fazer parte do pacto ficcional predominantemente após esta transição. O jogo já existe no conto, mas em menor escala. Por exemplo, em algumas das aventuras de Holmes, o leitor possui a mesma oportunidade concedida ao detetive para resolver o mistério, como ocorre em *The adventure of the dancing men*, onde basta um bom nível de conhecimento da língua inglesa e um pouco de raciocínio lógico para conseguir decifrar as misteriosas mensagens que são entregues ao cliente do detetive.

Porém, na maior parte das vezes, várias das pistas são ocultadas ao leitor, ou estão ligadas a um ramo do conhecimento que ele não possui, como, por exemplo, as famosas marcas de tabaco, sobre as quais Holmes escreveu uma monografia, identificando seus tipos e características principais - algo que é aceito no pacto ficcional, vistos a inteligência do personagem e o fato de ele estar sempre realizando inúmeros experimentos com elementos químicos, etc. O leitor, então, aceita que Holmes consiga diferenciar os tipos de tabaco e descobrir qual marca o suspeito fuma, porém é impossível que o leitor consiga fazer o mesmo.

O enfoque desta forma inicial da narrativa policial, então, é no personagem do detetive e em sua metodologia investigativa, visto que as características mais desenvolvidas do detetive em questão são seu raciocínio lógico e sua capacidade de dedução, daí a necessidade de identifica-lo com um método.

> A ênfase no método é evidente já em Poe, que é largamente responsável por criar o modelo do "Detetive Gênio", que é pego emprestado por Doyle na criação de Sherlock Holmes. Esta figura do detetive gênio, que é invariavelmente retratada como uma máquina de razão e observação, é frequentemente acompanhada por um amigo e colega que, além de contrastar

> a genialidade do detetive, é também o narrador das histórias. (SCAGGS, 2005, p.39) [29] (Tradução nossa)

A figura do detetive gênio permanece então na transição feita dos contos de Poe e seu detetive Dupin para a série sherlockiana de Conan Doyle. No entanto, a área de atuação do detetive acaba por ser alterada. O ambiente da ficção policial muda-se de Paris e vai para a Inglaterra, nação que experimentava, naquele momento, o auge do Imperialismo e irradiava uma aura de poder e perigo, onde o capitalismo se consolidava e o aumento populacional nas cidades tornava-as mais perigosas e misteriosas, além de mais amplas. As ruas dos subúrbios londrinos estão sempre presentes nos contos de Conan Doyle, conforme o detetive caminha por ruas cheias de neblina, fumaça advinda das fábricas e muitos indivíduos de aparência suspeita.

> O cenário de Paris contribui para a fórmula que as histórias de Poe estabelecem ao empregar a polícia e as forças policiais existentes como contraste para a genialidade analítica de Monsieur C. Auguste Dupin. O dispositivo estereotipado que simultaneamente identifica as faculdades mentais tediosas e sem brilho das forças policiais como um todo e o brilhantismo do detetive particular como um individuo, é ainda mais enfatizado em "A Carta Furtada" (1844), e claramente influenciaram autores que vieram depois, como Sir Arthur Conan Doyle, que escreveu na virada do século XIX e Agatha Christie, cujo apogeu foi no período que é comumente identificado como Era de Ouro da ficção policial entre as guerras mundiais. Este dispositivo, além disto, está claramente ligado à centralidade do conto detetivesco ao caráter e método do detetive, que "Os assassinatos da Rua Morgue" esboça em negação. (SCAGGS, 2005, p.19-20) [30] (tradução nossa)

Apesar de ser um dos precursores da ficção policial, apenas três dos contos de Edgar Allan Poe envolvem elementos que viriam a se tornar característicos desta modalidade narrativa. *Murders on the Rue Morgue*, *The mystery of Marie Rogêt* e *The purloined letter* são os três contos protagonizados pelo mesmo personagem, o detetive

---

[29] The emphasis on method is evident as early as Poe, who is largely responsible for creating the template of the 'Genius Detective' borrowed by Doyle in the creation of Sherlock Holmes. This figure of the genius detective, who is invariably depicted as a reasoning and observing machine, is often accompanied by a friend and colleague who, in addition to being the foil of the detective's genius, is also the narrator of the stories. (SCAGGS, 2005, p.39)

[30] The Paris setting contributes to the formula that Poe's stories set out by employing existing police and detective forces as a foil to Monsieur C. Auguste Dupin's analytical genius. The formulaic device, which simultaneously identifies the dull and lackluster mental faculties of the police force as a whole and the brilliance of the private detective as an individual, is further emphasized in 'The Purloined Letter' (1844), and clearly influenced later authors such as Sir Arthur Conan Doyle, writing at the turn of the nineteenth-century, and Agatha Christie, whose heyday was the period of what is commonly identified as the Golden Age of detective fiction between the world wars. This device, furthermore, is clearly linked to the centrality to the detective story to the character and method of the detective, which 'The Murders on the Rue Morgue' sketches in denial. (SCAGGS, 2005, p.19-20)

Auguste Dupin. O fato de possuírem o mesmo personagem como protagonista e de as três histórias se referirem ao mesmo tema torna possível falarmos delas como uma série, mesmo que não haja continuidade aparente.

> As histórias de Poe tinham sugerido uma estrutura de investigação compacta que favorecida cenas de assassinatos isoladas e um número limitado de possíveis suspeitos e testemunhas. O mistério do quarto fechado desenvolveu uma investigação altamente concentrada. Por muitas décadas depois da Primeira Guerra Mundial, a ficção policial floresceu como gênero e ganhou milhões de leitores. Esta Era de Ouro da ficção policial viu experimentações consideráveis e inovações com personagens, situações, enredos e estilos. (LANDRUM, 1999, p.09) [31] (Tradução nossa)

Como indicado, muitos dos elementos que virão a ser encontrados nos contos de Conan Doyle e nos romances de Agatha Christie já estão presentes na curta série policial de Poe. Em especial, o mistério do "quarto fechado", o chamado "*locked-room*", que viria a se tornar um dos principais artifícios usados pela autora britânica, pode ter suas raízes traçadas desde os famosos assassinatos da Rua Morgue. O mesmo acontece com o escritório onde se encontra a carta roubada, situação também presente nos contos de Poe. Porém, justamente pela falta de um assassino real, visto que os crimes da rua Morgue são cometidos por um macaco -, alguns estudiosos, como Priestman, tendem a questionar a natureza da série de Poe, indagando sobre seu *status* como ficção policial.

Alguns leigos, como podem ser vistos em vários fóruns de debate sobre o gênero na internet, tendem a considerar que a narrativa policial só pode ser definida como tal caso envolva um assassinato ou mesmo um crime violento, porém isto não é isto que defendemos. No que atualmente se costuma chamar de "ficção criminal", conforme proposto por Martin Priestman (2003) e John Scaggs (2005), estão englobados os vários subgêneros da narrativa policial, incluindo a série de Poe, protagonizada por Dupin, a série sherlockiana, o *whodunit*, ou *clue-puzzle*, a série *noir* e mesmo os *thrillers* psicológicos, como a série Ripley de Patricia Highsmith. Portanto, quem considera a série de Dupin como não representativa no gênero policial, já que nos três contos não há

---

[31] Poe's stories had suggested a compactly structured investigation that favored isolated murder scenes and a limited number of possible suspects and witnesses. The locked-room mystery developed a highly focused investigation. For several decades after World War I detective fiction flowered as a genre and gained millions of readers. This Golden Age of detective fiction saw considerable experimentation and innovation with characters, situations, plots, and styles. (LANDRUM, 1999, p.09)

nenhum crime "real" - visto que um animal é o responsável pelo mais violento deles - desviam-se da proposição mais modernamente aceita. Além disso, a gênese do romance policial, como demonstrado, tem suas raízes na Forma Simples da Adivinha, portanto, seu cerne está no conceito de enigma: aquilo que deve ser solucionado e decifrado pelo detetive e pelo leitor, não importando se o delito em questão é um roubo, um rapto ou um assassinato.

Por outro lado, mesmo que apenas três histórias em toda a obra de Poe sejam consideradas como ficção policial, a contribuição do autor americano para o gênero é imensa, justamente por seu ensaio *A filosofia da composição*, que apresenta conceitos interessantíssimos e fundamentais para a estruturação de uma narrativa policial, sendo que o principal, como vimos, é o de unidade de efeito. Apesar de a unidade de efeito ter sido inicialmente pensada como um artifício para contos de suspense e terror, sua prática pode ser perfeitamente aplicada à narrativa policial, na qual o suspense também é bastante presente e fundamental para o efeito que se busca alcançar.

Como Dupin não protagonizou muitas histórias, sua figura nunca chegou a ser tão popular quanto a de Sherlock Holmes, que o sucedeu, mas o detetive francês certamente deixou sua contribuição para a ficção policial, visto que vestígios do método usado por ele podem ser facilmente encontrados em seus sucessores, como Poirot e o próprio Holmes. Dupin ficou, portanto, conhecido por seu método, que era extremamente analítico, formado por pura detecção e deduções lógicas, exatamente como havia sido planejado por Poe, que pretendia criar um personagem analítico. A metodologia de Dupin era baseada em uma "simetria" imaginária entre ele, o investigador, e o objeto de sua investigação, método este que é brilhantemente apresentado em *The purloined letter*, no qual o detetive se pergunta onde esconderia uma carta roubada para que esta nunca pudesse ser encontrada, pensando, portanto, como o culpado do crime. A resposta encontrada por ele é também a resposta para o mistério da carta desaparecida: o ideal é escondê-la à vista de todos, fazendo com que o objeto passe despercebido, da mesma forma que a melhor maneira de esconder um livro é em uma biblioteca.

O método de Dupin é, então, formado por pura dedução filosófica, criticando os pressupostos positivistas de lógica absoluta. Ao estabelecer uma simetria entre si mesmo, o enigma e o culpado, Dupin se caracteriza por colocar-se no lugar do culpado, pensando em como agiria se estivesse no lugar deste. O método de Dupin propõe a alternativa de utilizar um método investigativo dedutivo baseado na filosofia e na

poesia, colocando a matemática como ciência subjugada à filosofia, indo contrariamente à corrente positivista. Nota-se a influência do próprio Poe neste quesito, visto que sua obra possui vários elementos filosóficos e era visível o entusiasmo do autor pela poesia.

> Neste contexto, devida importância deve ser concedia ao fato de que a primeira intervenção surpreendente é sua habilidade de "ler a mente" de seus colegas. Este episódio é recontado para que Dupin possa explicar o "método - se há um método - pelo qual você tenha sido habilitado para sondar minha alma nesta situação." (KAYMAN, 2003, p.45) [32] (Tradução nossa)

Percebemos, então, que uma das principais características de Holmes, sua imensa capacidade dedutiva, sempre entendida por Watson como uma espécie de leitura de mentes, já é observada em Dupin, embora o método dos dois detetives sejam basicamente opostos em sua essência. Essa característica também se prova importante por ser uma espécie de prelúdio ao que acontecerá quando o enigma for decifrado, sempre ao fim da trama: a explicação passo a passo do detetive sobre como o criminoso agiu, fazendo parecer como se o detetive estivesse de fato com o culpado no momento em que o crime foi cometido. É necessário estabelecer essa conexão entre a capacidade de o detetive exibir suas deduções lógicas inicialmente, normalmente sobre seus colegas ou clientes, para dar credibilidade e verossimilhança ao fato de que o detetive será capaz de fazer o mesmo quando se trata de descobrir o assassino. Evidentemente, tal "leitura" deve receber uma explicação racional, de forma a esclarecer como o detetive chegou àquela dedução. Essa prática é crucial na série de Sherlock Holmes, já que Conan Doyle utiliza esse artifício em praticamente todas as suas tramas, com Holmes corretamente acertando o plano de fundo de seus clientes, sua história familiar, profissão, condições financeiras, etc.

Seguindo o caminho pavimentado por Poe com seu detetive Auguste Dupin, vieram muitas outras narrativas e muitos outros detetives, como Padre Brown, de G.K. Chesterton, mas certamente nenhum desses detetives conseguiu alcançar o fenômeno que viria a ser o personagem Sherlock Holmes. O personagem Holmes se tornou tão grande que acabou por dominar seu criador, o britânico Sir Arthur Conan Doyle, que, além da série sherlockiana, ainda possui muitos outros romances conhecidos, como *The*

[32] In this context, due importance should be given to the fact that Dupin's very first startling intervention is his ability to 'read the mind' of his colleague. The episode is recounted so that Dupin can expound the 'method – if method there is – by which you have been enabled to fathom my soul in this matter'. (KAYMAN, 2003, p.45)

lost world, publicado em 1912. No entanto, apesar de possuir obras relativamente importantes, como a citada anteriormente, muitos leitores não associam o personagem detetive com seu criador, não sabendo sequer o nome do autor das histórias sherlockianas.

2.2 - Sherlock Holmes e Conan Doyle

Sir Arthur Conan Doyle nasceu em Edimburgo, em 1859, e veio a falecer em 1930; tinha como profissão a medicina, porém foram suas criações literárias que o tornaram mundialmente conhecido, em especial o personagem Sherlock Holmes. Porém, as obras de Conan Doyle variam entre a ficção criminal (a que efetivamente nos interessa), a ficção científica, peças de teatro e obras de não ficção. [33]

Não há como negar o sucesso estrondoso do detetive britânico, personagem que fez sua primeira aparição no romance *A study in scarlet*, publicado no *Beeton's Christmas Annual*, de 1887; mais tarde, suas histórias passaram a ser publicadas na *Strand Magazine*, no formato de *short story*, sendo que estes contos foram posteriormente compilados em volumes completos. A obra relativa a Sherlock Holmes é formada por quatro romances fechados, sendo eles *A study in scarlet*, *The sign of four*, *The hound of Baskerville* e *The Valley of Fear*, e cinco compilações de contos, sendo elas *The adventures of Sherlock Holmes* e *The memoirs of Sherlock Holmes*, com 12 contos cada; *The return of Sherlock Holmes*, com 13 contos; *His last bow*, com 7 contos, e *The case-book of Sherlock Holmes*, com 12 contos, o que contabiliza 60 histórias protagonizadas pelo personagem.

> O fato de que a ficção policial é um produto da cultura emergente das revistas e da economia que promoveu apoia a ênfase de Martin Priestman nos contos holmesianos como uma série. Em contraste com a publicação serial de romances longos, aqui cada história é autônoma, a solução do detetive proporciona satisfação narrativa total, mas consegue estimular o apetite para outra história similar - tanto assim que, a demanda notoriamente popular e pressões comerciais aparentemente irresistíveis tornou impossível para Doyle matar Holmes fora como ele desejava em 1893. (KAYMAN, 2003, p.43) [34] (Tradução nossa)

[33] Dentre estas destacam-se os artigos médicos escritos por Conan Doyle, lembrando-nos de sua profissão como médico e do fato de que ele a exerceu durante algum tempo.

[34] The fact that the detective story is a product of the emergent magazine culture and the economy it promoted supports Martin Priestman's emphasis on the Holmesian detective story as a series. In contrast to the serial publication of long novels, here each tale is self-contained, the detective's solution providing full narrative satisfaction, but so managed as to stimulate an appetite for another, similar story – so much

Consideraremos, portanto, a obra relativa a Sherlock Holmes como uma série, não apenas por todas estas histórias terem o mesmo personagem como protagonista, mas principalmente por elas estabelecerem certa noção de continuidade, com personagens que aparecem recorrentemente, como os inspetores Lestrade e Gregson, da Scotland Yard, bem como Mycroft Holmes, irmão mais velho de Sherlock. Cada aventura de Holmes apresenta um fim satisfatório, sem que o enredo de uma se estenda ao de outra; porém, a estrutura narrativa – completamente manipulada para exaltar a capacidade investigativa do detetive – faz com que o leitor sinta vontade de ler a próxima aventura, esperando ver novamente as demonstrações de dedução e raciocínio lógico que são tão características do detetive britânico.

Sendo parcialmente baseado em um professor universitário que deu aulas a Conan Doyle, Holmes se tornou um personagem extremamente carismático, famoso por suas deduções impressionantes e sua frieza em lidar com os fatos, nunca deixando a emoção suplantar a razão, podendo ter sua personalidade considerada como um dos principais fatores do sucesso da série protagonizada por ele. Porém, a narrativa de Doyle também contribui para promover o personagem, visto que ele a estrutura de forma a permitir que Holmes brilhe, ao mesmo tempo em que cria respostas racionais tanto para o mistério que o detetive busca resolver como para as pequenas deduções que ele faz sobre seus clientes e seu amigo Watson.

O fascínio pelo personagem é tamanho que seu endereço fictício - 221B Baker Street - foi transformado em um museu em Londres e recebe milhares de visitantes anualmente. Há que se considerar ainda o fato de que Conan Doyle não aguentou a enorme popularidade de seu personagem, que acabou por ofuscar não apenas a ele, mas também a suas outras obras e, por não querer ficar marcado como o "autor de Sherlock Holmes", resolveu matar seu personagem no conto "*The adventure of the final problem"*(1893), no qual Holmes enfrenta seu pior inimigo, o Professor Moriarty, representado como um verdadeiro gênio do crime e operador de várias facções criminosas espalhadas pelo país. Holmes, então, encontra seu fim ao confrontar o Professor em um penhasco, onde os dois acabam caindo para a morte. Watson chega ao local pouco depois do incidente ter ocorrido e, pela primeira vez em toda a série

---

so that, notoriously popular demand and apparently irresistible commercial pressures made it impossible for Doyle to kill Holmes off as he wished in 1893. (KAYMAN, 2003, p.43)

sherlockiana, utiliza os métodos do amigo, analisando rastros e pegadas para deduzir o que aconteceu, em um fim que encerraria a série do detetive de forma poética. Depois, Watson encontra o testamento do amigo e termina sua narrativa com forte tom emotivo.

A morte de Holmes repercutiu por toda a classe leitora da época e foi muitíssimo mal recebida pelos editores da *Strand Magazine*, todos inconformados com a atitude drástica tomada pelo autor - tanto que o pressionaram para que providências fossem tomadas quanto a isto. Sendo assim, no conto "*The adventure of the empty house*" (1903) Sherlock Holmes retorna, provando estar vivo e já atuando em um novo caso. Em um imenso anticlímax, Holmes diz a Watson que ele deduziu erroneamente o ocorrido no penhasco – o que chega a ser humilhante para o pobre Watson, que finalmente havia conseguido utilizar os métodos do detetive – e explica que não se revelou antes porque preferiu deixar os criminosos agirem livremente antes de saberem que ele não estava morto. Apesar deste caráter "anticlimático" da justificativa, Holmes retorna ao seu papel de grande detetive e sua série ainda dura por mais dois romances e três compilações de contos.

É fato que o personagem consegue brilhar mais do que seu criador, porém não funciona tão bem nas mãos de outro autor: Holmes não tem a mesma atração, parece-nos, nas adaptações recentes da obra de Doyle - como filmes, por exemplo.

> Doyle habilmente alcançou o equilíbrio correto de elementos para fornecer às classes médias masculinas com uma leitura relaxante que lhes lisonjeava ao fornecer uma aventura intelectual, enquanto saciava suas ansiedades sobre o mundo moderno. As histórias celebram o materialismo da idade, mostrando que os pequenos objetos comuns da existência cotidiana, se observados corretamente, tem histórias, criam atmosferas, apontam direções. Ao mesmo tempo, elas celebram a capacidade do indivíduo racional para organizar o material de existência significativamente, e o poder do indivíduo racional para nos proteger do caos semiótico e moral. No entanto, os crimes raramente são excessivamente preocupantes (e, apesar de encontrarmos assassinatos, por outro lado, em muitas histórias, não há crime algum). Holmes trata em grande parte com irregularidades familiares e as consequências do egoísmo, ao invés de perigos endêmicos ao sistema.[35] (tradução nossa)

[35] Doyle expertly achieved the right balance of elements to provide the male middle-classes with relaxing reading which flattered them by providing an intellectual adventure, while assuaging their anxieties about the modern world. The stories celebrate the materialism of age, showing that the ordinary small objects of everyday existence, if observed properly, have stories, create atmospheres, point directions. At the same time, they celebrate the capacity of rationalism to organize the material of existence meaningfully, and the power of the rational individual to protect us from semiotic and moral chaos. Yet, the crimes are rarely excessively troubling (and, although we do find murders, on the other hand in many stories there is no crime at all). Holmes deals largely with family irregularities and the consequences of selfishness, rather than dangers endemic to the system. (KAYMAN, 2003, p.48-49)

Doyle consegue, então, unir os elementos históricos mais relevantes do período em que vivia na série sherlockiana. A influência dos pressupostos positivistas, negadas por Poe nos contos protagonizados por Dupin, agora é fortemente acentuada, com a inclusão de mais referências científicas para auxiliar o detetive a solucionar os enigmas, provenientes, por exemplo, da medicina, da matemática, da geologia e principalmente da química, demonstrando a força das ideias positivistas na sociedade do século XIX, o que coloca a utilização destas como o melhor método investigativo. A própria "lista de conhecimentos" de Sherlock Holmes, que Watson elabora quando ainda está tentando descobrir a profissão do detetive, logo depois de conhecê-lo, é bastante elucidativa neste ponto: Holmes possui um ótimo conhecimento de ciências exatas, biológicas e de anatomia, além de práticas físicas, como o boxe e a esgrima, porém possui um conhecimento fraco sobre história e geografia em geral, e conhecimento nenhum sobre política ou astronomia. O detetive defende-se dizendo que só ocupa seu cérebro com informações importantes, o que já indica que acima das ciências humanas estão as exatas; isto já constitui uma enorme diferença em relação ao método de Dupin, que colocava matemática como auxiliar da filosofia, buscando uma síntese entre esta e a poesia.

Essa dinâmica entre ciências exatas e humanas faz bastante sentido quando se analisa a situação das ciências humanas nesse período, já que eram todas consideradas muito subjetivas e, portanto, não dignas de serem consideradas ciências. E ao tentar ajustá-las às normas positivistas, os estudiosos acabaram por lhes atribuir uma espécie de método objetivo e linear que seria útil em ciências como a matemática e a química, mas que não funciona quando se trata de uma ciência como a história ou a geografia. Sendo assim, este aparente desprezo de Holmes pelas ciências humanas pode ser explicado pela visão de mundo predominante em seu tempo.

O racionalismo está também extremamente presente na série sherlockiana, visto que a ficção policial parte sempre do pressuposto de que a resolução final deverá ser racional e verossímil, sem a presença de elementos sobrenaturais, como acontecia na literatura gótica ou mesmo no caso dos contos de Poe. Todas as explicações dadas na narrativa devem ser racionais, desde as simples deduções feitas pelo detetive no início de cada história até a resolução final do enigma. Nada pode parecer forçado ou inverossímil.

O que faz com que as tramas protagonizadas por Holmes devem, portanto, ser também analisadas pelo viés da verossimilhança e da representação, visto que ofereciam

um olhar sobre a sociedade inglesa do século XIX como um todo, passando pela nobreza e pela burguesia e chegando mesmo aos subúrbios londrinos, por onde Holmes caminhava disfarçado, buscando informações. Até mesmo a situação de órfãos e meninos de rua, tão bem representada pelas obras do também britânico Charles Dickens, tem sua presença marcada aqui, visto que Holmes possui um "exército" de meninos órfãos que vivem na rua, ajudando-o a recolher as informações necessárias para resolver seus casos em troca de dinheiro. O fato é que a Londres de Sherlock Holmes é um ótimo retrato da Londres do fim do século XIX, que crescia rapidamente, com o aumento populacional e, consequentemente, dos subúrbios e outras áreas periféricas. O já mencionado aumento da criminalidade e da sensação de insegurança crescente também concede à cidade de Londres uma atmosfera mais misteriosa, indicando que o perigo pode estar em qualquer esquina, especialmente nos subúrbios e nas áreas próximas aos portos, onde muitas casas de ópio se localizavam, sendo que estas estão presentes no conto *The man with the twisted lip*, de 1891, um dos contos que melhor representam a Londres do final do século XIX, já que Watson precisa passar por todas estas áreas perigosas para ir buscar Holmes em uma das casas de ópio localizadas nesta área.

Ainda sobre a representação de seu tempo, basta uma leitura mais atenta da série sherlockiana para perceber que a clientela do detetive é basicamente formada por burgueses – a principal classe leitora do período – e por nobres, que normalmente prefeririam não ter seus nomes revelados - ambas classes com poderio econômico suficiente para arcar com os honorários do detetive e para lidar com ele de "igual para igual". Naturalmente, então, os crimes representados nas histórias do detetive britânico não eram escandalosos e violentos, como viriam a se tornar no *clue-puzzle* e na série *noir*, mais adiante, mas sim normalmente crimes contra o patrimônio e contra o *status* do cliente em questão. Sendo assim, roubos e chantagens eram os crimes mais comuns a serem representados na série sherlockiana. Vários clientes contratavam o detetive para reaver cartas ou fotografias comprometedoras que eram agora usadas como motivo de chantagem por homens sem caráter, assim como vários objetos de valor eram roubados. Poucas histórias figuram assassinatos, sendo que três destas serão analisadas aqui, justamente por este crime ser considerado extremamente violento e desumano e por não combinar com a imagem que a sociedade inglesa do século XIX gostaria de transmitir sobre si mesma. Sendo assim, sempre que havia um assassinato, o crime era rapidamente atribuído a um estrangeiro principalmente americanos, como pode ser visto

em *A study in Scarlet e em The adventure of the dancing men*, que será analisado aqui, ou a fatores exóticos, também provocados por localidades estrangeiras, como em *The adventure of the speckled band*, como também analisaremos aqui.

Dois grandes pilares que sustentavam a sociedade do século XIX são sempre aludidos na série sherlockiana: o casamento e a família. O detetive sempre lidava com problemas que, de alguma forma, poderiam vir a comprometer estas duas bases fundamentais da sociedade, como os já mencionados roubos e chantagens. Há ainda o fato curioso de o próprio Holmes se considerar capaz de alcançar tamanha objetividade e racionalidade justamente por não possuir família, por não estar preso aos sentimentos e emoções que uma família pode provocar em um individuo. O processo inverso é visto com o fiel companheiro de Holmes, o médico John Watson, homem gentil, emotivo e nem um pouco objetivo, que rapidamente se casa e passa a constituir uma família, contrapondo-se ao personagem de Holmes.

Holmes se coloca, portanto, como o principal atrativo de suas histórias, e é impossível não nos surpreendermos com as deduções sempre corretas que o detetive faz, ficando com a impressão de que bastaria nos esforçarmos mais um pouco para conseguir alcançar seu raciocínio. É evidente que se trata de um personagem extremamente carismático, muito mais do que Dupin jamais conseguiu ser. Holmes possui algumas "falhas de caráter" – como seu comportamento boêmio e antissocial, além do vício pelo ópio, características que foram sendo gradualmente diminuídas conforme a série foi crescendo – e outras características únicas, como o fato de tocar violino, acrescido do lado cômico de a qualidade das músicas variar de acordo com seu humor – o que sempre incomoda Watson. Sua capacidade para disfarces também é bastante conhecida e utilizada em vários momentos das narrativas do detetive, provando que ele consegue se comportar como uma velha senhora, um jovem rapaz e até mesmo um completo viciado por ópio.

Apesar de sua frieza e racionalidade, Holmes consegue ser simpático aos problemas de seus clientes, mas os olhos de Watson sempre percebem que a grande motivação por detrás das ações do amigo é resolver o enigma que lhe foi proposto. Quanto mais complicado este parece, mais o detetive se esforça para tentar decifrá-lo. No entanto, não é correto dizer que Holmes é uma máquina sem sentimentos aparentes, como Dupin costumava ser – novamente, não há muito foco na personalidade de Dupin, já que o grande enfoque de sua série está na própria detecção e raciocínio -, pois muitas

vezes Holmes deixa sua mascara de frieza cair e demonstra genuína preocupação com Watson e mesmo com alguns clientes com os quais ele se conecta mais.

Outra característica bastante conhecida de Holmes é seu amplo conhecimento de ciências práticas, além da ótima memória, que lhe permite se lembrar de casos passados.

> De acordo com Holmes, o "detetive ideal" requer não apenas "o poder de observação e de dedução ', mas também' conhecimento ', e as informações obscuras com a quais ele está constantemente nos surpreendendo muitas vezes são venenos, reagentes e assim por diante, ele tem um conhecimento enciclopédico de processos criminais e o fato de que 'eu sou capaz de me guiar pelos milhares de outros casos semelhantes que ocorrem na minha memória' é mais uma garantia de que o crime geralmente se encaixa nos padrões estabelecidos. (KAYMAN, 2003, p.50) [36] (Tradução nossa)

Sendo assim, Holmes afirma já ter escrito monografias sobre diferentes tipos de solo, marcas de tabaco e como diferenciá-las, além de possuir uma grande coleção de livros que o informam sobre famílias importantes e sobre crimes que ocorreram no passado e que podem ser comparados ao que ele está investigando no momento. Holmes também possui conhecimento sobre venenos e anatomia; ficamos sabendo que ele sempre os testa no cachorro que divide com Watson, para analisar os efeitos que causaria em alguém, e apenas depois lhe dá o antídoto. Holmes está sempre estudando e fazendo pesquisas, com a clara intenção de aumentar seus conhecimentos sobre várias áreas que lhe podem ser úteis, provando que seu método não é composto apenas por detecção, mas também por conhecimento de várias ciências auxiliares.

Não é possível falar da série sherlockiana sem nos referirmos ao personagem que nos guia por suas tramas: o médico John Watson. O personagem Watson é concebido como um médico do exército ferido em ação e realocado para a Inglaterra, para cuidar de seu ferimento. Watson estava hospedado em um hotel no subúrbio londrino quando conheceu o detetive Sherlock Holmes, com quem passou a dividir o famoso apartamento 221B na *Baker Street*, na cidade de Londres. É pelos olhos de Watson que acompanhamos as aventuras do detetive britânico e vamos descobrindo sua

[36] According to Holmes, the 'ideal detective' requires not only 'the power of observation and that of deduction' but also 'knowledge', and the pieces of obscure information with which he is constantly surprising us are often poisons, reagents and so on, he has an encyclopaedic knowledge of criminal cases and the fact that 'I am able to guide myself by the thousands of other similar cases which occur to my memory' is a further reassurance that crime generally fits into established patterns. (KAYMAN, 2003, p.50)

identidade ao mesmo tempo em que Watson o faz, já que, como dissemos, ele, a princípio, desconhecia a profissão do amigo.

A mera presença de Watson já é interessante nas histórias de Holmes. O personagem possui várias funções, sendo a principal delas a de servir como narrador das aventuras do amigo e também como seu biógrafo. Watson é, primeiramente, apresentado como autor dos livros que contam as aventuras de Holmes, sendo considerado um narrador-autor. Esta característica do personagem teve início quando, em sua primeira aventura - que no universo da série viria a ser escrita e intitulada por Watson como *A study in Scarlet* -, Holmes não recebe os créditos por ter solucionado o enigma, deixando-os para os Inspetores Lestrade e Gregson, personagens recorrentes e membros da Scotland Yard. Watson fica chateado com o fato de o amigo não ter merecido o reconhecimento devido e resolve escrever um manuscrito, contando o que de fato ocorreu e narrando ele mesmo as aventuras de Holmes.

O fato de sua narração ser feita em forma homodiegética, ou seja, em primeira pessoa, nos conduz a um artifício bastante usado na ficção policial como um todo: não revelar os pensamentos do detetive diretamente ao leitor. Em todo o cânone sherlockiano, há apenas três histórias que não são narradas por Watson. São elas *The adventure of the lion's mane*, e *The adventure of the blanched soldier* (1926), narradas de maneira autodiegética, ou seja, pelo próprio Sherlock Holmes, e *The adventure of the Mazarin stone (1921)*, que é narrada de forma heterodiegética. Nesta última, no entanto, sabemos que o narrador é Watson, graças a uma nota que o médico apresenta aos leitores no início da narrativa, informando que, como não teve participação ativa nessa aventura, não irá escrevê-la de acordo com seu próprio ponto de vista.

Por intermédio desse narrador homodiegético, que está frequentemente acompanhando o protagonista, a capacidade de manter o leitor afastado do pensamento interno do detetive ao mesmo tempo em que lhe garante a visão de tudo o que está ocorrendo ao redor se torna possível e verossímil. Watson tem, então, a missão de transmitir ao leitor os movimentos de Holmes, mostrando o que ele considera interessante e pode ser entendido como uma pista, assim como tem também a incumbência de informar suas conversas com possíveis suspeitos, etc. Nessa primeira fase da ficção policial, o "jogo" entre o detetive e o leitor ainda não havia se estabelecido como uma das principais características do gênero, o que só viria a se mostrar com toda a força durante a *Golden Age*, dominada pelo *clue-puzzle*, que veremos mais adiante, apesar de já estar presente em alguns contos. Na série de

Sherlock Holmes, o detetive sai várias vezes para investigar sozinho e nem sempre conta a Watson o que aconteceu em suas investigações. Da mesma forma, muitas narrativas possuem suas soluções em acontecimentos do passado dos personagens envolvidos e que não poderiam, de forma alguma, ter sido descobertos pelo leitor, como no caso de três dos quatro romances da série de Holmes, com *The hound of Baskerville* sendo uma rara exceção a esta regra. As pistas não são, portanto, concedidas ao leitor da mesma forma como são concedidas ao detetive, que possui seus próprios meios investigativos, nem sempre possíveis de serem acompanhados pelo leitor. Os outros três romances, *A study in Scarlet*, *The sign of four* e *The Valley of Fear* são divididos em duas partes, sendo que a primeira apresenta o enigma e é encerrada quando Holmes apresenta a solução e a segunda é formada por um flashback, normalmente com o criminoso contando sua história e o que o levou a cometer o crime. Desta forma, não há como o leitor possuir conhecimento de tais fatos antes de se dispor a decifrar o enigma, restando a ele apenas relaxar e acompanhar o raciocínio e a esperteza de Holmes e confiar na narração de Watson.

Outra função de Watson tem relação direta com este aspecto da ficção policial de Conan Doyle. Não há como acompanhar o raciocínio do detetive, tampouco superá-lo ao descobrir a resposta. O leitor tem a certeza de que nunca será tão inteligente e analítico quanto Holmes, mas a presença de Watson, completamente alienado dos métodos do detetive e pouco imaginativo, certamente figura ao mesmo tempo como uma representação do leitor – que sempre é surpreendido pelas deduções e rápidas soluções de Holmes – e como alguém menos inteligente do que a classe leitora – que, após ler alguns contos da série sherlockiana, já consegue acompanhar melhor o raciocínio do detetive, ao passo em que Watson parece nunca compreender seu método. As interpelações de Watson, sempre perguntando ao detetive como este chegou a determinada conclusão, também ajudam a diluir o didatismo da explicação do detetive, tornando-a mais fluída, justamente por esta ocorrer em formato de diálogo.

Ainda com relação a Watson, outra principal função do personagem é, certamente, servir como contraponto ao detetive, sendo mais simpático e humano do que ele e, portanto, sendo um personagem de mais fácil identificação ou empatia. Ao mesmo tempo, Watson serve também como um artifício para mostrar um lado mais suave do detetive, que, apesar de ser antissocial e excêntrico, evidentemente possui carinho por Watson, a quem sempre viu como um irmão - mais até do que seu próprio irmão, Mycroft Holmes, personagem presente em poucas aventuras de Holmes.

Além da contraposição com Watson, há também uma entre Holmes e este seu irmão legítimo, Mycroft. Mycroft Holmes fez sua estreia na série sherlockiana no conto *The adventure of the Greek interpreter* (1893), e foi apresentado como uma versão ainda mais antissocial e analítica do detetive, sendo que sua capacidade de dedução supera em muito a de Holmes, como é visto neste mesmo conto. Holmes vê um homem carregando sacolas com produtos infantis e alimentos e deduz que se trata de um homem que ficou viúvo recentemente e possui um filho pequeno, visto que, se ele tivesse uma esposa, não estaria fazendo as compras ele mesmo e também não compraria fraldas e leite se não tivesse um filho pequeno. Porém, Mycroft o corrige, dizendo que o homem, na realidade, possui filhos, no plural, pois ele notou que havia um livro infantil dentre as compras do rapaz, o que sugeria filhos de idade diferentes. No entanto, ainda que Mycroft possua as mesmas habilidades do irmão em escala ainda maior, ele não se interessa pelo trabalho de detetive e prefere passar seu tempo em um Clube de Cavalheiros, onde se pode ter privacidade, o que denota ainda mais o caráter antissocial do personagem. Sherlock Holmes, por sua vez, apesar de sua preferência por ficar sozinho, tem em Watson um amigo e companheiro de aventuras, mostrando ser um pouco mais sociável e gentil do que o irmão mais velho, além de interagir com várias pessoas por conta de seu trabalho como detetive particular.

> Em suma, a profissão de Holmes é simplesmente quem ele é, o que ele sabe, como ele pensa. Não é de se admirar, então, que ele é considerado pela maioria dos críticos e do público em geral, como a personificação do "Grande Detetive ': ele é uma criação única, cuja situação profissional é validada por outras instituições que não a si mesmo - e seus leitores. (KAYMAN, 2003, p.50) [37] (tradução nossa)

Holmes é, de fato, o "grande detetive" e todos os que vieram após ele acabam por herdar parte de seu método ou de suas excentricidades, como Poirot e sua mania de limpeza e Nero Wolfe [38] e sua paixão por orquídeas, por exemplo. Várias obras da ficção policial posteriores à série sherlockiana acabam por referenciá-la de uma forma ou outra, como podemos ver em alguns romances de Agatha Christie, por exemplo. O fato é que o nome "Sherlock Holmes" ultrapassou a barreira não apenas da ficção

[37] In short, Holmes's profession is simply who he is, what he knows, how he thinks. It is no wonder then that he is regarded by most critics and the general public as the personification of 'the Great Detective': he is an unique creation, whose professional standing is validated by no other institutions than himself – and his readers. (KAYMAN, 2003, p.50)

[38] Detetive criado pelo autor Rex Stout, já sendo um dos representantes americanos da ficção estilo *hard-boiled*. Nero Wolf é um detetive particular, cujo hábito excêntrico envolve cuidar de orquídeas.

policial, que já é considerada um nicho, mas também da ficção entendida num sentido mais amplo.

> Pode-se afirmar com segurança que este interesse generalizado em Holmes contribuiu para a decisão de Doyle de ressuscitar seu herói após sua morte presumida em *Reinchenbach Falls*. A publicação de O Cão dos Baskervilles (1901-1902) e das aventuras seguintes de Holmes fez o detetive ainda mais popular e esse fenômeno cultural abrangente, girando em torno de uma única figura literária, ajudou a consolidar o caráter estereotipado da ficção policial. (ASCARI, 2007, p.157) [39] (tradução nossa).

As três histórias da série sherlockiana que serão estudadas aqui são *The adventure of the speckled band*, *The adventure of the dancing men* e *The adventure of the Lion's mane*.

2.3 - A *Golden Age*

> Na Grã-Bretanha, a Idade de Ouro tem um conveniente ponto de origem na publicação do primeiro romance de Agatha Christie, O Misterioso Caso de Styles, em 1920, e o reinado da "Rainha do Crime", continuado até muito depois da Idade de Ouro tem seu fim normalmente considerado no início Segunda Guerra Mundial. A influência de Christie sobre o gênero é enorme e inclui o desenvolvimento do assassinato de casa de campo, que é sinônimo de whodunnit, bem como a vontade de subverter o padrão que ela efetivamente criou. No entanto, mesmo sem ela, o período entreguerras é especialmente generoso para a ficção criminal. (SCAGGS, 2005, p.26) [40] (tradução nossa)

O termo "*Golden Age*", ou Era de Ouro, usado para se referir às ficções policiais escritas durante o período do entreguerras, é bastante discutido por vários estudiosos, como Martin Priestman (2003), justamente por indicar uma prática única, como se todos os romances surgidos naquele período apresentassem a mesma estrutura. É verdade que nesse momento houve o surgimento do procedural policial, que viria a ser um dos subgêneros mais populares da ficção policial atualmente, assim como havia também o

---

[39] One can safely claim that this widespread interest in Holmes contributed to Doyle's decision to revive his hero after his presumed death on the Reinchenbach Falls. The publication of The Hound of the Baskervilles (1901-02) and of Holmes's following adventures made the sleuth even more popular and this sweeping cultural phenomenon, revolving around a single literary figure, helped to consolidate the formulaic character of detective fiction. (ASCARI, 2007, p.157)

[40] In Britain, the Golden Age has a convenient point of origin in the publication of Agatha Christie's first novel, The Mysterious Affair at Styles, in 1920, and the reign of the 'Queen of Crime' continued until long after the Golden Age is normally considered to have ended, in the wake of the Second World War. Christie's influence on the genre is enormous and includes the development of the country-house murder which is synonymous with the whodunnit, as well as willingness to subvert the pattern that she effectively created. However, even without her, the inter-war period is an especially bountiful for crime fiction. (SCAGGS, 2005, p.26)

subgênero do *thriller* psicológico, com grande grau de suspense. Contudo, parece não haver como negar que a grande maioria dos romances policiais do entreguerras seguia um mesmo modelo, chamado de "*clue puzzle*", o quebra cabeças de pistas.

Também conhecido como *whodunit,* uma espécie de gíria para a expressão em inglês "*who done it*?", ou "quem fez isto?", tinha como grande objetivo a descoberta do criminoso. Diferentemente da ficção policial da era dominada por Conan Doyle, onde a detecção, o ato do detetive em investigar e desvendar o enigma proposto inicialmente – que, como visto em Poe, nem sempre era de fato um crime – era o foco principal da história, o *whodunit* garante a descoberta do criminoso como a grande revelação final. Devido a esta mudança no objetivo da ficção policial, a estrutura narrativa do texto também precisou ser alterada.

> A mais impressionante das características do *clue-puzzle*, diferenciando-o claramente de seus antecessores, são os vários suspeitos e a análise racional das determinadas evidências circunstanciais. Estas características-padrão enredam-se fortemente com o elemento mais conhecido e mais inusitado da forma *clue-puzzle*, o fato de que o leitor é desafiado a corresponder ao processo de identificar o assassino do detetive e deve haver portanto, um 'fair play': o leitor deve ser informado de cada pista que o detetive vê. (KNIGHT, 2003, p.79) [41] (tradução nossa)

A ficção policial, antes dominada pela forma do conto, como destacamos, passa, no período da Era de Ouro, a ser representada predominantemente pelo romance, o *novel*, cujo surgimento e consolidação durante o século XIX permitiu que a ficção policial se estabelecesse como um gênero sólido e existente até os dias de hoje.

A adaptação da ficção policial para o romance deu aos escritores, como Agatha Christie, na Inglaterra, e S.S. Van Dine, nos Estados Unidos, mais recursos para desenvolver suas narrativas. Pelo fato de o romance ser uma forma mais extensa de narrativa, o enigma inicial - antes apresentado rapidamente no princípio do conto, com as pistas sendo analisadas e a situação solucionada pelo detetive praticamente "fora da estória" - agora é desenvolvido mais lentamente, e as pistas, assim como os suspeitos, são introduzidos com mais tranquilidade, proporcionando ao leitor tempo suficiente

[41] The most striking of the clue-puzzle features, setting it clearly apart from its predecessors, are the multiple suspects and the rational analysis of determinedly circumstantial evidence. These standard features mesh strongly with the most widely known and most unusual element of the clue-puzzle form, the fact that the reader is challenged to match the detective's process of identifying the murderer and there should therefore be 'fair play': the reader must be informed of each clue that the detective sees. (KNIGHT, 2003, p.79)

para assimilar a situação que foi apresentada e para tentar resolver o mistério, competindo com o detetive.

A relação leitor-detetive também é alterada durante a Era de Ouro. Na série de Sherlock Holmes, o leitor, pelos olhos de Watson, apenas acompanha o detetive e seu processo de detecção. No cânone sherlockiano, muitas das pistas não são fornecidas ao leitor, o que pode ser facilmente visto nos quatro romances que compõem a série de Holmes. Como já mencionamos, apenas The hound of the Baskervilles, dentre os romances, permite este jogo, já que nos outros três romances, a solução final para o enigma proposto é explicada por flashbacks, que levam o leitor ao passado, em outros países, com personagens que até então não haviam sido sequer mencionados.

Já no caso do *clue-puzzle*, as peças do quebra cabeça são apresentadas ao leitor. Pistas deixadas pelo assassino, oportunidades e motivos que cada um dos personagens tem para cometer o assassinato, assim como seus falsos álibis, todas estas características são apresentadas ao leitor. Alguns procedimentos narrativos se mantêm na configuração do romance policial da Era de Ouro, como, por exemplo, a narração homodiegética na figura de um amigo leigo do detetive particular em questão. Se acompanhávamos as histórias de Sherlock Holmes por meio dos olhos do médico John Watson, nas tramas desenvolvidas por Agatha Christie temos na figura do Capitão Arthur Hastings o melhor amigo e biógrafo do detetive belga Hercule Poirot, além de ser seu parceiro original. A narração homodiegética é uma das estratégias estruturais mais utilizadas nessas primeiras fases do romance policial, como veremos a seguir, uma característica que é alterada com o surgimento do romance *noir*, a série negra, cujo principal foco é a interioridade do detetive e como este se relaciona com o universo violento e sanguinário que lhe é apresentado.

Outra característica marcante do *clue-puzzle* é a natureza do crime que é proposto como enigma. Ao analisarmos os três contos de Edgar Allan Poe protagonizados pelo detetive Auguste Dupin, veremos que, na realidade, os mistérios que o detetive tem de decifrar não são crimes propriamente ditos, já que o culpado pelos assassinatos na Rua Morgue é um chimpanzé e a carta roubada é recuperada. Ainda será possível encontrarmos nos romances policiais da década de 1920 sequestros e roubos, porém a ficção policial agora é dominada por um típico específico de crime: o assassinato.

> Assassinato é agora essencial como crime central, como é confirmado em títulos: pelos anos de 1920 as palavras 'assassinato', 'morte' e 'sangue', raramente vistas antes, parecem obrigatórias, especialmente nos EUA, onde

> títulos ingleses eufemísticos frequentemente tornaram-se mais sanguinários. (KNIGHT, 2003, p.77) [42] (tradução nossa)

Esta mudança fica evidente ao serem observados alguns dos títulos dos romances de Agatha Christie, como *The Murder of Roger Ackroyd*, *Murder in the Clouds* (1936), *Murder in Mesopotamia* (1936), etc.. Assim, o assassinato passa a ser o crime essencial para o romance policial, sendo que este enigma é justamente o responsável pelo surgimento da expressão *whodunit*, ou seja, quem foi o culpado. Descobrir o culpado e como ele cometeu o crime se torna, então, o principal objetivo do romance policial, antes focado prioritariamente na detecção.

Vimos que há uma mudança fundamental no enigma do romance policial, que agora é, fundamentalmente, um assassinato. Mas e quanto às outras peças deste gênero ficcional?

> O consenso crítico em geral sobre a ficção da Era de Ouro é que o enredo é elevado acima de todas as outras considerações (muitas vezes incluindo credibilidade), e que o desenvolvimento do caráter realista fica para trás para a construção do quebra-cabeça. (SCAGGS, 2005, p.35) [43] (tradução nossa)

A figura do detetive se altera bastante se comparada com os predecessores Auguste Dupin e Sherlock Holmes, assim como a importância de seu papel nas séries se modificou bastante. Antes considerados o grande atrativo da narrativa policial, agora os detetives não são tão importantes quanto o enigma que lhes é proposto. Se, anteriormente, o detetive e seu método eram o principal motivo pelos quais suas histórias eram lidas, agora tal motivo passa a ser o enigma proposto e a busca por uma resposta para "quem é o culpado". No entanto, apesar de não ocupar mais um papel central, a figura do detetive ainda é importantíssima e fundamental para a ficção policial, e Hercule Poirot não foge dessas expectativas.

Hercule Poirot é, assim como Dupin e Holmes, uma figura excêntrica, brilhante e com uma incrível capacidade de detecção; porém, ao contrário de Holmes, que frequentemente saía disfarçado pelas ruas londrinas, realizando investigações *in loco* e até mesmo se envolvendo em lutas físicas e armadas, Hercule Poirot prefere o conforto

---

[42] Murder is now essential as the central crime, as is confirmed in titles: by the 1920s the words 'murder', 'death' and 'blood', rarely seen before, seem compulsory, especially in the USA where euphemistic English titles often became more sanguinary. (KNIGHT, 2003, p.77)

[43] The general critical consensus regarding Golden Age fiction is that the plot is elevated above all other considerations (often including credibility), and that realistic character development takes a back seat to the construction of the puzzle. (SCAGGS, 2005, p.35)

de sua sala de estar, na qual, sentado em sua poltrona favorita, examina todas as pistas que encontrou ao visitar o local do crime e faz uso de suas "pequenas células cinzentas" para solucionar o mistério. Poirot é considerado o representante máximo deste novo modelo de detetive que surge para cumprir as demandas do *clue-puzzle*: o detetive da máquina pensante, aquele que prefere sempre a ação psicológica e racional à ação física. Hercule Poirot não se disfarça, não enfrenta lutas físicas ou armadas e na única ocasião em que realizou tais ações, no romance *The big four*, suas principais características ficaram em segundo plano numa narrativa que tinha como principal enfoque a ação. O detetive, agora, prefere deixar o serviço "pesado" para os agentes da polícia que, por sua vez, continuam exercendo o mesmo papel das narrativas anteriores: o de apenas auxiliar o detetive, sendo sempre menos inteligentes ou capazes do que ele para decifrar o enigma, mas ao fim recebendo os créditos pela solução do crime e levando seu executor a julgamento.

Outra peça fundamental na estrutura do romance policial é, certamente, a vítima. Na série sherlockiana, a vítima do crime cometido era quase sempre um membro da nobreza ou da alta burguesia. Algumas vezes, tais vítimas eram tão importantes e nobres que nem mesmo se revelavam, preferindo contratar os serviços de Holmes por meio de um secretário ou outra pessoa de confiança, tencionando manter sua identidade em segredo. As vítimas, portanto, não possuíam muita importância e não representavam um papel tão significativo como viriam a fazê-lo no *clue-puzzle*. Suas motivações, características principais e a razão pela qual o crime veio a ocorrer não são parte do objetivo central da ficção policial de Poe e Doyle, mas são extremamente importantes no *whodunit*.

Inúmeras vezes somos apresentados à vítima e aos personagens que a cercam antes mesmo de sermos apresentados ao detetive, no caso do *whodunit*. A postulação de Todorov (1969), sobre a narrativa policial estar dividida em duas, também pode ser aplicada facilmente aqui, com a primeira narrativa envolvendo a vítima e o núcleo de personagens que virão a ser os suspeitos do crime e a segunda com o detetive analisando as pistas e motivações dos suspeitos de forma racional e cerebral e que sempre, sem exceções notáveis, culmina na revelação do assassino, com o triunfo do detetive.

> A vítima será um homem ou (muitas vezes) uma mulher de certa importância e riqueza, embora essa posição raramente é de respeitabilidade de longa data ou antiga: a instabilidade é constante. A vítima é também uma pessoa de pequenos valores emotivos, ele ou ela não é lamentada, a verdadeira dor e

> degradação da morte violenta tampouco são representadas. (KNIGHT, 2003, p.78) [44] (tradução nossa)

A vítima, em muitas ocasiões, é uma pessoa detestável, que causou problemas ao culpado ou a alguém próximo a ele. Se o crime não foi cometido por ódio ou vingança, a questão financeira é certamente a resposta mais provável, portanto, é necessário que a vítima seja normalmente alguém abastado, com uma herança a ser distribuída entre os suspeitos ou mesmo um chantagista. Sempre haverá alguma motivação para o assassinato de tal personagem.

Levando em consideração o aumento da importância do papel da vítima no *whodunit*, não podermos deixar de considerar a outra peça chave do romance policial que foi ligeiramente negligenciada durante a era Poe-Doyle: os suspeitos e o culpado. Os suspeitos agora são vários: basicamente, todos os personagens presentes na narrativa tem, em maior ou menor escala, algum motivo e alguma oportunidade para cometer o assassinato, sendo considerados suspeitos em potencial. Também é necessário destacar que mesmo que os empregados da casa estejam entre os suspeitos, o culpado sempre será alguém ligado à família, seja um parente ou amigo.

> Haverá uma gama de suspeitos, todos os quais parecem ser capazes de cometer o crime e estão equipados com motivos, este é um desenvolvimento do período anterior, e pode ser estimulado pela necessidade de uma trama mais ampla no romance: praticamente ausente no contos do século XIX. (1868). (KNIGHT, 2003, p.79) [45] (tradução nossa)

Como o romance abarca uma narrativa mais extensa, a unidade de efeito proposta por Edgar Allan Poe como a união das "surpresas" e reviravoltas que uma narrativa de suspense deve possuir para manter o leitor interessado acaba sendo colocada em xeque, visto que o autor americano insistia na curta extensão da história para que o leitor pudesse lê-la de uma só vez. Como já dissemos, caso o leitor tivesse que interromper a leitura por algum motivo, como a extensão da narrativa, por exemplo, a unidade de efeito seria quebrada, pois o suspense seria interrompido. Como será visto

---

[44] The victim will be a man or (quite often) a woman of some importance and wealth, though that position is rarely of long-standing or antique respectability: instability is constant. The victim is also a person of little emotive values, he or she is not mourned, nor is the real pain and degradation of violent death represented. (KNIGHT, 2003, p.78)

[45] There will be a range of suspects, all of whom appear capable of the crime and are equipped with motives; this is a development from the earlier period, and may be stimulated by the need for a fuller plot in the novel: largely absent in the nineteenth-century short stories. (1868). (KNIGHT, 2003, p.79)

adiante, a unidade de efeito é extremamente importante para a ficção policial, sendo um de seus principais artifícios narrativos e estando sempre presente em sua estrutura. Portanto, foi necessário encontrar um meio de manter a unidade de efeito, mesmo em uma narrativa mais longa, como a do romance policial. Desta forma, explorar os personagens, ao mesmo tempo revelando e ocultando informações sobre eles, deixando claro que podem e devem ser considerados suspeitos tornou-se uma das principais características do romance policial da Era de Ouro. A solução encontrada foi colocar vários efeitos de suspense ao longo da narrativa, fazendo com que esses culminassem na "grande revelação" final, conseguindo manter a unidade de efeito.

Há também certo suspense ao redor da vítima, normalmente uma personagem não muito querida pelos outros. As motivações e o passado dela vão sendo revelados de maneira gradual, indicando as relações que possuía com os outros personagens e, consequentemente, deixando claros os motivos que levaram à sua morte.

Sendo assim, forma da execução da unidade de efeito é modificada, mas continua a existir no *whodunit*. Além dos artifícios mencionados acima, como manter o mistério ao redor dos personagens de forma a induzir o leitor a suspeitar destes, há ainda outras formas de utilizar a unidade de efeito no *whodunit*, como os efeitos de suspense nas revelação das pistas.

No *clue-puzzle*, deve ser concedida ao leitor a mesma chance reservada ao detetive de solucionar o enigma proposto; portanto, as pistas que levaram o detetive á resposta devem ser apresentadas ao leitor. No entanto, como se trata de um quebra-cabeça de pistas, estas não podem ser consideradas óbvias, assim como o suspeito não pode ser óbvio. As pistas devem estar mascaradas e espalhadas por vários segmentos da narrativa, sendo que esta, em grande parte dos casos, tem sua estrutura completamente projetada para abrigar tais pistas sem que estas estejam em evidência.

Todas estas pistas devem direcionar para a grande unidade de efeito do romance policial estilo *clue-puzzle*: a revelação do criminoso. Contudo, há certas observações que precisam ser feitas com relação a essa revelação. É fato que as pistas não podem estar em evidência e que quase sempre apontam para o personagem que aparentava ser o menos culpado, causando a surpresa esperada pela unidade de efeito; no entanto, esta revelação tem que fazer sentido. Não há como incriminar um personagem que não tenha tido a possibilidade ou um motivo convincente para cometer o assassinato, pois isto faria com que o romance se tornasse inverossímil, perdendo sua credibilidade com o leitor. Verossimilhança e racionalidade são elementos muitíssimo importantes para a

ficção policial e não podem ser deixados de lado ao buscar uma unidade de efeito que surpreenda o leitor.

Tomemos como exemplo os romances de Agatha Christie, *The murder of Roger Ackroyd*, que será analisado aqui, *Murder on the Orient Express* (1934), *Hickory, dickory, dock* (1955)e *The Seven Dials Mystery* (1927). *Murder on the Orient Express*, certamente um dos romances mais conhecidos da autora, também é protagonizado pelo seu principal personagem, o detetive belga Hercule Poirot. Não há a presença de seu fiel amigo Hastings, que normalmente narra as aventuras do companheiro de forma homodiegética. O romance, então, é narrado de forma heterodiegética, com focalização interna no personagem do detetive, todavia, os pensamentos de Poirot relacionados à resolução do mistério não são revelados ao leitor. É possível acompanhar um pouco de seu raciocínio, especialmente quando Poirot encontra um elemento interessante que possa ser considerado uma pista, mas sua linha de raciocínio não é revelada ao leitor, deixando-o "no escuro", como se a trama estivesse sendo acompanhada pelos olhos de Hastings, que, apesar de informar os passos e os elementos que Poirot considerou dignos de nota, não tem acesso aos pensamentos não manifestos do amigo. Estas paralipses, omissões de ações e pensamentos, também se consolidam como um dos efeitos mais utilizados na narrativa policial, estando sempre presentes em sua estrutura.

A trama desenvolvida por Christie em *Murder on the Orient Express* envolve um homem morto a facadas numa cabine de trem – o Expresso do Oriente – num momento em que a entrada de uma pessoa de fora é praticamente inconcebível, o que restringe o número de suspeitos aos 13 passageiros do vagão e aos funcionários do trem, já demonstrando uma das características do *clue-puzzle*: os suspeitos são variados, porém restritos de alguma maneira. Como já informado, não é apresentada a linha de raciocínio do detetive, mas acompanhamos todos os interrogatórios feitos por ele e basicamente sabemos de tudo o que ele sabe, mas é praticamente impossível para o leitor desvendar este enigma. O motivo: todos os passageiros do trem são cúmplices e estão mentindo para acobertar um ao outro, portanto, não há como confiar nas pistas fornecidas por eles. A revelação de que todos estão mentindo e de que todos deram uma facada na vítima (há aí uma importante pista que normalmente passa despercebida pelo leitor: a vítima foi morta com 13 facadas e há 13 passageiros no trem) é extremamente surpreendente para o leitor justamente pelo fato de ser considerada inconcebível, uma vez que o pacto ficcional compreende que as pistas devem ser fornecidas e, apesar de a história de um homem (que viria a ser a vítima) que assassinou uma criança, mas foi

absolvido pelo tribunal, ser citada, é pouco provável que o leitor faça a conexão entre ela e a vítima do trem antes que Poirot a estabeleça e comece a identificar os passageiros como pessoas que estavam relacionadas àquele incidente e que se uniram para buscar vingança e, na visão deles, justiça.

O mesmo efeito de paralipse pode ser encontrado em *Hickory, dickory, dock* - também protagonizado por Poirot sem a presença de Hastings e narrado da mesma forma que *Murder on the Orient Express* – e em *The Seven Dials Mystery*, que possui um uso ainda mais interessante de paralipse. Em *Hickory, dickory, dock*, Poirot vai até uma pensão para estudantes onde assassinatos estão ocorrendo. Percebe-se novamente a restrição e variedade de suspeitos: apenas os moradores da pensão podem ser associados ao crime. A unidade de efeito deste romance é bastante curiosa: todas as pistas, sem exceções, apontam para um estudante em especial e o primeiro instinto do leitor é suspeitar dele, porém, ao ver a enorme quantidade de evidências que o incriminam, o leitor é levado a acreditar que está tudo "óbvio demais" e, portanto, acaba por acreditar que o personagem seja inocente, especialmente após descobrir que a namorada dele foi assassinada. Assim sendo, a revelação final de que este personagem era o culpado desde o início acaba causando no leitor o mesmo choque de quando o criminoso é aquele de quem menos se suspeita. Os efeitos criados por Christie foram manipulados magistralmente, utilizando-se do fato que todas as pistas apontavam para a solução mais óbvia para desviar a atenção do leitor, induzindo-o a desconfiar da obviedade da situação e a suspeitar de outro personagem, concedendo uma sólida unidade de efeito a este romance.

Já *The Seven Dials Mystery* não possui a presença dos detetives mais conhecidos da autora – evidentemente Hercule Poirot e Miss Marple -, mas temos a retomada de alguns personagens que apareceram inicialmente em *The Secret of Chimneys*, incluindo o retorno do recorrente personagem Superintendente Battle, presente em vários livros da autora que não são protagonizados por seus detetives principais. Battle é um detetive da polícia, um dos poucos encontrados nas ficções povoadas por detetives particulares do período da Era de Ouro, porém não é um dos personagens mais conhecidos de Christie. O enredo tem início quando um homem misterioso morre e suas últimas palavras são "Seven Dials... Jimmy Thesinger", fazendo com que todos acreditem que Thesinger está sendo perseguido por uma misteriosa organização nomeada Seven Dials. Esta trama é narrada de forma heterodiegética com focalização interna variando entre os dois personagens centrais, Jimmy Thesinger e Lady Frances Dermont, personagem

introduzida em *The Secret of Chimneys*. Apesar da presença do Superintendente Battle, Frances Dermont age como detetive amadora – outro papel bastante comum nos romances policiais da Era de Ouro e bastante encontrado nos romances de Agatha Christie não protagonizados por Poirot ou Miss Marple -, mas ao contrário do que acontece com a narração heterodiegética encontrada em alguns dos romances protagonizados por Poirot, o raciocínio interno da personagem é apresentado ao leitor. No entanto, quando a focalização muda para o personagem Jimmy Thesinger, os leitores não apenas não são informados sobre seus pensamentos, como também há paralipses em várias de suas ações. A narrativa é estruturada desta maneira para ocultar o fato de que Thesinger, na realidade, é o assassino que todos estão procurando. A revelação deste fato é extremamente chocante e similar à provocada em *The murder of Roger Ackroyd*, que possui uma estrutura narrativa semelhante. A utilização das paralipses neste romance novamente contribui para a criação de uma unidade de efeito significativa, pois nunca somos levados a duvidar ou suspeitar do narrador, mesmo que seja perceptível o "corte" súbito em suas cenas, que sempre continuam de forma diferente após este procedimento; provoca-se o efeito de que foi curto o tempo passado entre uma cena e outra, e olhos inexperientes não conseguem distinguir a paralipse, atribuindo este "corte" a uma ação não relevante o suficiente para ser descrita, o que é exatamente o contrário do que virá a ser revelado.

As paralipses constituem, portanto, um dos elementos mais importantes na construção da unidade de efeito no romance policial marcados pelo *whodunnit*, sempre contribuindo ativamente para a revelação final, a de quem é o criminoso, visto que elas são utilizadas justamente para permitir que este se esconda nas sombras e só seja revelado pelo detetive no fim, causando grande surpresa não apenas ao leitor, mas também aos outros personagens da trama.

Sobre a revelação do assassino, é necessário dizer que esta ocorre sempre ao final da narrativa. Nos romances de Agatha Christie, o detetive em questão sempre reúne todos os personagens considerados suspeitos – ou pelo menos grande parte deles – e explica seu raciocínio integralmente, desde o início, explicitando de quem suspeitou a princípio, quem teve o melhor motivo e a melhor oportunidade para cometer o crime, as pistas que encontrou e como as ligou até que estas fizessem sentido e, finalmente, como encontrou a última peça do quebra-cabeça, a que incriminava definitivamente o assassino e que completa seu raciocínio. Esse "passo a passo" descrito pelo detetive, que teve início com Ann Radcliffe como vimos aqui, tem como objetivo desmontar a

trama criada pelo assassino e mostrar como ela foi montada, de forma a ludibriar a todos. É interessante notar que esta ação pode ser comparada ao ato de escrever um romance policial, visto que o autor deve estruturar a narrativa, encobrindo todas as pistas, ocultando o assassino o máximo que puder e incriminando outros personagens para ludibriar o leitor.

Isto comprova o fato de que é impossível estudar a ficção policial sem vinculá-la diretamente à sua estrutura narrativa, pois esta é desenhada de modo a prover à trama tudo o que for necessário para promover a unidade de efeito. Nada pode ser excessivamente óbvio, porém tudo deve ocorrer de forma verossímil e racional, sendo, assim, corroborada pelo novo estatuto de ficção. Não há como separar a diegese da ficção policial de sua estrutura narrativa, assim como não há uma configuração narrativa padrão para todas as narrativas policiais. Ou seja, o modo como se conta a história está sempre à disposição do que é contado, podendo, pois, este modo ser alterado conforme o enigma pedir, desde que se sigam os padrões de verossimilhança.

Todos estes elementos levam-nos a uma das características centrais do *clue-puzzle*, antes praticamente inexistente na série de Sherlock Holmes: a importância do pacto ficcional. No *clue-puzzle*, o leitor é informado de todas as pistas e dos passos que o detetive dá para solucionar o mistério, o que concede a ele as mesmas chances de decifrar o enigma que são apresentadas ao detetive. Esta característica do *clue-puzzle* está ligada à noção que estudiosos, como Bernard Suits (1985) e Roger Callois (1984) fazem sobre esta modalidade de ficção policial: a de que ela é um "jogo", um passatempo para o leitor, que deve raciocinar e tentar superar o detetive, descobrindo o assassino antes deste.

> Escapista, mas também deslocando ansiedades reais, fechado na definição, mas sugerindo que o fechamento em si contém ameaças profundas pessoais; inteligente, mas sempre implicando que o leitor poderia ser tão inteligente quanto; modernista, até certo ponto, mas também intrinsecamente humanista: o *clue-puzzle* da Idade de Ouro " é uma forma altamente complexa combinando conforto e ansiedade, testes e recompensas, para aqueles leitores que acharam a forma tão compulsiva no período - e ainda podem achar hoje. (KNIGHT, 2003, p.91) [46] (tradução nossa)

Como visto na estrutura básica das adivinhas, o *clue-puzzle* também se fundamenta na proposição de testar um indivíduo para que este se prove digno de

[46]Escapist but also displacing real anxieties; enclosed in setting but suggesting that the enclosure in itself contains deep personal threats; clever but always implying that you the reader could be as clever; modernist to some degree but also inherently humanist: the 'golden age' clue-puzzle is a highly complex form combining both consolation and anxiety, tests and treats, for those readers who found the form so compulsive in the period – and may still do today. (KNIGHT, 2003, p.91)

descobrir a resposta e conhecer a solução do enigma. O leitor da ficção policial, tal como o aluno antes testado pelo mestre-inquiridor, é apresentado a um mistério, bem como às ferramentas necessárias para decifrá-lo, as chamadas pistas. Após o enigma ser proposto, cabe ao leitor raciocinar, fazendo uso das informações fornecidas para conseguir solucionar o mistério. Porém, para que isto seja possível, é necessário que tais informações sejam apresentadas ao leitor, da mesma forma que são apresentadas ao detetive. Sendo assim, forma-se uma espécie peculiar de pacto ficcional entre o leitor e o autor do romance em questão: o leitor não apenas aceita o enigma proposto, em troca de uma solução final verossímil e racional, mas também exige que as mesmas ferramentas concedidas ao detetive para decifrar o mistério sejam oferecidas a ele.

Com base nesse pressuposto, o autor americano S.S. Van Dine, também autor de romances policiais e contemporâneo de Agatha Christie, criou "regras" que deveriam ser seguidas à risca pelos autores de desses romances da Era de Ouro. Este conjunto, conhecido como "As 20 regras de Van Dine", inclui algumas determinações polêmicas e que, caso fossem seguidas integralmente pelos autores, tornariam a modalidade *clue-puzzle* extremamente previsível, pois ao diminuir as possibilidades que os autores possuem para armar suas tramas e conseguir a atenção do leitor, a característica de "jogo" entre o leitor e o detetive ficaria bastante comprometida, visto que seria extremamente fácil decifrar o enigma, descobrindo a identidade do assassino. Tais regras nunca foram levadas muito a sério, uma vez que até mesmo Van Dine se "esqueceu" delas e utilizou em seus livros vários dos artifícios que ele próprio havia proibido.

Algumas das principais regras de Van Dine incluíam: os leitores devem possuir as mesmas chances de decifrar o enigma que o detetive; o autor não pode usar truques propositais para enganar o leitor, exceto aqueles que foram planejados como sendo parte do plano do personagem do assassino; o detetive ou investigador jamais deverá ser o culpado do crime; o culpado precisa ser descoberto mediante uma solução lógica e não por acidente ou por uma simples confissão; também não podem ser utilizados elementos sobrenaturais, como ciências ocultas ou hipnose; é necessário que haja um cadáver e um detetive, mesmo que este seja amador; o assassino precisa ser um personagem que desempenhou um papel ativo na trama, não podendo ser alguém que não esteve presente durante a maioria desta; o culpado deverá ser um só, não pode haver a presença de máfias, associações secretas ou criminosos profissionais; o crime deverá ser realmente um crime, suicídios e acidentes estão vetados; clichês, como descobrir o assassino por

meio de pontas de cigarro, ou descobrir que o culpado é alguém familiar porque o cachorro não latiu, são truques baratos e não devem ser utilizados.

Já é possível notar que se Agatha Christie seguisse todas estas regras na íntegra, alguns de seus mais conhecidos e mais celebrados romances não poderiam sequer ter sido escritos. Considerando os já citados *Murder on the Orient Express* e *The Mystery of Seven Dials*, percebemos como várias destas regras foram efetivamente quebradas por Christie, especialmente a primeira, que diz que o leitor e o detetive devem possuir as mesmas chances de decifrar o enigma. Não há como perceber que todos os passageiros do Expresso do Oriente estão mentindo, assim como não há como saber que eles todos estão ligados à tragédia que havia acontecido décadas antes. Em *Seven Dials,* o culpado é justamente quem se acreditava ser o detetive, quebrando ainda outra regra. Há ainda o caso mais "grave", que será analisado aqui, em *The Murder of Roger Ackroyd*, romance no qual Christie quebrou várias das regras propostas por Van Dine.

No entanto, é possível notar que algumas destas regras parecem ter sido acatadas pelos autores de *clue-puzzle*, como, por exemplo, a de não haver organizações criminosas envolvidas no romance. Porém, podemos encontrar novamente em Agatha Christie uma exceção: no romance *The Big Four*, Poirot e Hastings lutam para desmantelar uma organização criminosa mundial, liderada por quatro grandes chefes, que são pessoas influentes. Este livro, por si só, pode ser considerado como estranho dentro da obra de Christie, visto que além de possuir uma organização criminosa como inimiga, ainda envolve várias cenas de ação protagonizadas pelo pacato e amante do conforto detetive Hercule Poirot, o que pode aparecer como algo fora da personalidade que foi estabelecida pela autora desde o começo da saga do detetive belga. No entanto, apesar destas ressalvas, o romance ainda conta com a premissa básica da ficção policial: decifrar o enigma proposto, mesmo quando não há um assassinato. No caso de *The Big Four*, o enigma a ser solucionado é descobrir a identidade de dois dos quatro membros da organização, bem como quem trabalha para eles.

Uma das mais interessantes regras de Van Dine diz respeito à natureza do crime em questão. Para ele, o crime deve ser sempre um assassinato e este deve possuir natureza dolosa, visto que acidentes e suicídios estão vetados, devendo haver a intenção de matar a vítima. Nota-se, então, que as regras do autor americano excluem outros crimes menores, como sequestros, roubos, chantagem, difamação e vários delitos facilmente encontrados na ficção policial do século XIX, em especial na série sherlockiana de Conan Doyle. Van Dine considerava o assassinato como o crime

supremo e o único digno de ser analisado e decifrado no romance policial, e tal visão não apenas foi baseada, como também se refletiu nas próprias narrativas policiais do período do entreguerras, o que acabou por causar a impressão de que a ficção policial era composta apenas por um assassinato e a missão de descobrir quem era o culpado, o que reduz em muito não apenas o alcance e a expansão do gênero policial como um todo, mas falha em perceber que o núcleo da narrativa policial está na noção de enigma e não no próprio crime que é cometido. Não importa se o delito é um homicídio, um roubo ou um sequestro, o que faz com que a narrativa seja considerada parte do gênero policial é o enigma e o mistério envolto neste crime, bem como a ação investigativa do personagem do detetive, não importando se este é um agente policial, um detetive particular ou mesmo um amador. O que interessa é que o enigma proposto será decifrado por meio da detecção e a resposta será racional e verossímil.

O fato de tanto a natureza do delito quanto o *status* do personagem do detetive se alterarem com tanta facilidade diz respeito justamente às condições históricas de cada período. Como visto, durante o século XIX, a burguesia era uma classe em ascensão contínua, e a nobreza, apesar de decadente, continuava a exercer um papel proeminente na sociedade europeia; portanto, nada mais justo que estas sejam as principais classes representadas na narrativa policial de Conan Doyle. Sendo assim, como informado, os clientes atendidos por Holmes eram quase sempre burgueses ricos e nobres que prefeririam não ser identificados. Da mesma forma, os problemas que os afligiam e faziam com que procurassem o detetive estavam sempre relacionados com seu patrimônio ou sua reputação; sendo assim, roubos, chantagens e sequestros ocupam um papel predominante nas tramas protagonizadas por Sherlock Holmes.

Já no período do entreguerras, a ficção policial se modifica bastante, passando a possuir todos os elementos que foram explicitados, associados à presença do assassinato como crime principal e máximo e à descoberta do culpado como sendo o maior enigma da narrativa; tais características podem ser creditadas justamente às mudanças históricas ocorridas após o fim da Primeira Guerra Mundial, especialmente visto que esta tem início com um assassinato, o do arquiduque austro-húngaro Franz Ferdinand, em junho de 1914. O centro de influência mundial vai gradualmente se deslocando da Europa para a América, a nobreza vai perdendo cada vez mais seu *status* e a burguesia se consolida de vez como a classe dominante; a violência aumenta, assim como a pobreza. Podemos ver em vários romances policiais menções aos horrores da guerra, assim como aos esforços que foram necessários para conseguir manter a economia do país, mesmo

enfrentando uma violenta guerra. Esses romances agora encontram nas famílias burguesas a base para criar os conflitos entre os personagens, que culminarão no crime e, consequentemente, no enigma proposto. Sendo assim, os clientes de Poirot são sempre burgueses. A importância do dinheiro ainda pode ser ressaltada, mas de formas diferentes. Antes, o papel fundamental do dinheiro podia ser percebido nos vários crimes contra o patrimônio, como roubos e chantagens; agora, estes crimes são convertidos em assassinatos visando à herança da vítima. Portanto, os criminosos devem sempre ser personagens ligados à família, sendo membros desta ou amigos bastante próximos.

As mudanças ocorridas com a classe leitora – que continua a ser formada predominantemente por burgueses, nesse período – afeta, portanto, a maneira como a ficção policial é estruturada, incluindo desde a natureza do crime até os personagens envolvidos, incluindo principalmente a figura do detetive. Ao analisarmos a figura do detetive, passando pelo Auguste Dupin de Edgar Allan Poe e pelo Sherlock Holmes de Conan Doyle para chegarmos até o Hercule Poirot de Christie, veremos que todos eles possuem algumas características semelhantes, como o fato de serem detetives particulares, sempre um passo à frente da polícia e com certas excentricidades, especialmente nos casos de Holmes e Poirot, que são os detetives estudados aqui. A característica excêntrica destes personagens age como uma "falha" no caráter do detetive, como o vício de Holmes pelo ópio e o ambiente pouco asseado em que vive e o Transtorno-Obsessivo-Compulsivo de Poirot, que ao mesmo tempo é utilizado como qualidade e defeito do detetive, além de Dupin e seu amor por livros Estas falhas deixam os personagens mais carismáticos, aproximando-os mais do público, já que a presença destes defeitos torna-os mais "reais" e verossímeis - afinal, em um gênero ficcional no qual a verossimilhança possui um papel tão fundamental como no romance policial, o personagem central não pode ser absolutamente perfeito, por mais inteligente e brilhante que seja. Provavelmente o detetive que mais se aproxima dos leitores é Hercule Poirot, visto que ele, além de se preocupar em resolver os enigmas propostos ainda dedica parte de seu tempo em assuntos mais prosaicos, como o amor, por exemplo. Poirot, em vários romances, gosta de juntar casais e auxiliar personagens indefesos, mesmo que estes relacionamentos não estejam diretamente ligados à trama do crime. Holmes, vez ou outra, se interessa mais por algum cliente ou algum criminoso, como Irene Adler, provavelmente a única mulher que é admirada pelo detetive, justamente por seu intelecto afiado.

No entanto, apesar de possuírem estas características em comum, muito se altera entre os personagens-detetives neste período, como a já mencionada característica aventureira de Holmes, que entra em lutas físicas e investiga ativamente a cena do crime, procurando rastros e pegadas, enquanto Poirot prefere sentar-se em sua poltrona e analisar mentalmente as pistas. Podemos considerar esta alteração como pequena se tivermos em conta o quanto esta personagem irá se alterar no próximo grande subgênero dentro da ficção policial, a série *noir*, na qual o detetive passa a estar vinculado à polícia e sua interioridade ganha grande destaque na trama, característica que se reflete na estrutura narrativa, que então passará a comportar um narrador autodiegético, na figura do próprio detetive, que narra suas impressões e reações ao mundo violento e cruel em que vive. O leitor passa a acompanhar integralmente seu processo investigativo, mas o enigma principal deixa de ser a identidade do culpado e passa a ser o próprio desenrolar da trama, que possui muito mais suspense do que na modalidade *clue-puzzle,* sendo também muito mais violento, quase sempre contendo algum crime vicioso como enigma a ser decifrado. Ao contrário do *clue-puzzle,* nem sempre no *noir* o leitor possui a mesma chance de resolver o caso que o detetive, sendo que às vezes o culpado acaba sendo um personagem que nem mesmo fora apresentado anteriormente ao leitor.

O *clue-puzzle* ou *whodunit* se consolida, então, como um dos principais e mais importantes subgêneros da ficção policial, sendo também o mais popular entre a classe leitora, justamente por possuir esta característica de "jogo" entre o leitor e o detetive. A *Golden Age*, período dominado por esta modalidade – "era de ouro" dos romances policiais - foi marcada pelo lançamento de várias obras, a grande maioria em forma de romance, consolidando e popularizando também o gênero *novel* entre os leitores. A demanda por romances policias cresceu ainda mais nessa época, o que pode ser notado na incrível quantidade de livros escritos por Agatha Christie, que merecidamente recebeu o título de "A Rainha do Crime", sendo considerada o grande nome quando se estuda o romance policial *whodunit*. As tramas e personagens criados por ela ficaram marcados justamente pela ousadia e pela constante quebra das regras propostas por S.S. Van Dine e que, ao contrário do que ele previa, acabaram por aumentar ainda mais o alcance das obras de Christie e o interesse dos leitores que, encantados com as reviravoltas arquitetadas pela autora na estrutura narrativa de seus romances, consumiam cada vez mais romances policiais, consolidando definitivamente o gênero na literatura mundial.

2.4 - Agatha Christie e Hercule Poirot

Agatha Christie, nascida em 1890 no interior da Inglaterra, foi uma das maiores escritoras de romance policial do mundo, tendo publicado mais de 80 livros durante sua vida. Justamente por ocupar uma posição de enorme destaque e ser referência na ficção policial, recebeu o título de "Rainha do Crime". Seus livros foram traduzidos para 103 idiomas e venderam mais de quatro bilhões de exemplares no total. Seu primeiro romance foi *The mysterious Affair at Styles*, publicado em 1920, sendo também o primeiro romance da série do detetive belga Hercule Poirot, que viria a ser seu mais conhecido e célebre detetive, contendo também a presença do fiel amigo de Poirot, Arthur Hastings. Seu último romance, *Postern of fate*, foi publicado em 1973 e contou com a presença e o desfecho da história do casal de detetives Tommy e Tuppence. Porém, esta não foi a última vez que leríamos um livro inédito de Christie, pois após sua morte foram publicados *Curtain*, em 1975, e *Sleeping murder*, em 1976, que contam respectivamente o desfecho das histórias de Hercule Poirot e Miss Jane Marple, seus mais famosos detetives.

A obra policial de Christie, composta por 66 romances e 15 grandes compilações de contos, encaixa-se predominantemente no subgênero *clue-puzzle,* sendo que ela foi uma das responsáveis por ditar as tendências deste estilo e também uma das que mais colaborou na expansão e consolidação dele como sendo o mais conhecido subgênero da ficção policial. Porém, Christie também escreveu peças de teatro, como The mousetrap, além de outros seis romances sob o pseudônimo de Mary Westmacott. Tais obras normalmente focam nas relações humanas, não havendo ocorrência de crime, tendo como tema central o amor. As obras de Christie ainda se tornam conhecidas pelo fato de terem sido adaptadas não apenas para o teatro, mas também para a televisão, com seriados focando em Hercule Poirot e Miss Jane Marple, os dois personagens-detetives mais famosos da autora.

Sua obra policial é sempre lembrada por oferecer tramas bem estruturadas e reviravoltas bem arquitetadas, incluindo personagens memoráveis como o meticuloso detetive belga Hercule Poirot e a simpática velhinha Miss Marple, que foi uma das primeiras mulheres-detetive a protagonizar um romance policial.

Christie foi influenciada por Conan Doyle e seu Sherlock Holmes, bem como pelas obras de Emile Gaboriau, dois autores que são citados em diversos momentos de sua obra, marcando sua presença no universo ficcional criado por ela. Vários de seus

personagens-detetives amadores afirmam ter lido e serem fãs da obra de Conan Doyle e da ficção policial em geral. Esse aspecto metalinguístico da obra de Christie fica evidente sempre que algum personagem diz que romances policiais são fantasiosos e na vida real o culpado é sempre o suspeito mais óbvio. Tais afirmações acabam ganhando um tom cômico, especialmente porque nas tramas criadas por Christie o culpado normalmente varia entre o personagem mais óbvio (o caso de *Hickory, Dickory, Dock*) e entre o mais inesperado possível, como no caso de *The murder of Roger Ackroyd* e *Murder on the Orient Express*.

Christie foi também conhecida por ter criado vários personagens-detetive, sendo o mais famoso deles Hercule Poirot, protagonista dos três romances que serão analisados aqui. As narrativas envolvendo o detetive belga são a grande maioria dentre as mais de 80 obras da autora, o que definitivamente consolida Poirot como seu personagem central e mais interessante. Várias narrativas dela contam ainda com a presença de Hastings, que possui a mesma função de Watson nos contos de Sherlock Holmes: conceder ao leitor um olhar sobre os passos do detetive, fornecendo todas as pistas que ele considera importantes, mas sem elucidar completamente o raciocínio do detetive. Hastings, assim como Watson, também representa o leitor, ao mesmo tempo em que é apresentado como uma figura menos inteligente do que o detetive. Hastings, sendo um personagem de natureza mais especulativa e imaginativa que Watson, também é usado como artifício para confundir o leitor, visto que suas especulações sempre acabam por induzi-lo ao erro.

Outro personagem central na obra de Christie é Miss Marple, a simpática detetive idosa. A personagem fez sua estreia no romance *Murder at the vicarage*, de 1930, e sua história teve fim em *Sleeping murder*, publicado em 1976, após a morte de Christie, mas escrito durante a década de 1930, assim como *Curtain*.

Ao contrário de Poirot, que no passado fora membro da polícia, Miss Marple é uma detetive amadora e seu método é bastante original. Jane Marple normalmente interpreta o papel de "velhinha simpática, mas intrometida", e procura sempre se misturar entre os personagens, fazendo amizade com eles e "bisbilhotando" para descobrir rumores, segredos e ligá-los ao crime. Como auxílio para solucionar o enigma proposto, Miss Marple sempre compara os personagens envolvidos no mistério em questão com os habitantes de sua aldeia natal, St. Mary Mead, no interior da Inglaterra – local semelhante à terra natal de Christie em Torquay –, traçando paralelos entre as personalidades e os atos das pessoas de sua aldeia e aqueles dos personagens envolvidos

no crime. As analogias elaboradas por Miss Marple normalmente fazem referência à psicologia, ciência que estava em evidência durante o período do Entre-guerras, e o método usado por ela não contem investigações de campo, como os de Poirot e Holmes.

As tramas protagonizadas por Miss Marple possuem sempre um narrador heterodiegético, com focalização múltipla entre os personagens e a detetive, porém, novamente sem revelar a sua linha de pensamento. Dentre os principais romances protagonizados por Miss Marple estão *A murder is announced*, de 1950, *A pocket full of rye*, de 1953 e *4.50 from Paddington*, de 1957.

Fechando o conjunto de detetives centrais de Christie está o casal Tommy e Tuppence Beresford, protagonistas de quatro romances e uma coletânea de contos. Ambos são funcionários do governo, na época da Primeira Guerra Mundial, e atuam como detetives amadores. O primeiro romance protagonizado por eles é *The secret adversary*, de 1922 – é o segundo romance publicado por Agatha Christie – e a história deles se encerra com *Postern of fate*, de 1973, o último livro publicado em vida por Christie. Um dos elementos mais interessantes do casal detetive é o fato de podermos observá-los em diferentes fases da vida: estão bastante jovens em *The secret adversary*, em torno de trinta anos na coletânea de contos *Partners in crime*, de 1929, possuem cerca de quarenta e cinco anos em *N or M*, de 1941, mais de cinquenta em *By the prickling of my thumbs*, de 1968, e já estão idosos em *Postern of fate*.

As tramas de Tommy e Tuppence fogem bastante do convencional *clue-puzzle* que dominou o período, possuindo bastante ação, sendo marcadas por aventuras, perseguições e conspirações. Na realidade, a série do casal detetive chega a se aproximar do romance de espionagem, que se tornaria extremamente popular após a Segunda Guerra Mundial. O pano de fundo para as tramas de Tommy e Tuppence é quase sempre a guerra ou as consequências desta. Como ambos são funcionários do governo inglês, acabam ligados a questões de espionagem e segurança de guerra, e o principal enigma proposto em suas narrativas é descobrir a identidade do espião, como pode ser visto em *The secret adversary* e *N or M,* o livro de Christie que certamente mais se aproxima do romance de espionagem.

Apesar da proximidade com o romance de espionagem, a estrutura narrativa dos romances protagonizados pelo casal é a mesma utilizada no romance policial *clue-puzzle* de Christie, com a presença de um narrador heterodiegético e com focalização interna múltipla, variando entre os dois personagens detetives. Tommy e Tuppence dividem o mesmo grau de importância na trama e os dois possuem seus pontos de vista

apresentados. Novamente, qualquer linha de pensamento que possa conceder ao leitor a solução final do enigma é omitida da narrativa, porém as pistas são dadas ao leitor da mesma forma que são concedidas aos detetives.

Além destes detetives centrais – Poirot, Miss Marple e Tommy e Tuppence –, Christie possui ainda vários outros detetives menores, normalmente amadores e protagonistas de apenas uma ou duas histórias. Dentre estes, destaca-se o já citado Superintendente Battle, que, apesar de ser vinculado à polícia, sempre divide o espaço com um detetive amador, como foi demonstrado aqui no caso de *The mystery of Seven Dials*; e o detetive Parker Pyne, protagonista do livro de contos *Parker Pyne investigates*, de 1934.

Christie se consolida, então, como uma grande escritora de romances policiais, cujos livros são apreciados até hoje por estudiosos da ficção policial e também lidos em vários idiomas. Mesmo que suas obras sejam fortemente marcadas pelos acontecimentos históricos que presenciou – a guerra sempre está presente em vários de seus livros, em maior ou menor escala -, a autora conseguiu criar uma obra atemporal. Suas tramas complexas, mas muitíssimo bem estruturadas, permitem-nos estudar e analisar o romance policial *clue-puzzle* em sua melhor forma, observando as estratégias narrativas utilizadas por ela para criar grandes unidades de efeito que são discutidas até os dias atuais. Dentre sua vasta obra, foram selecionados três romances, todos protagonizados por seu mais famoso detetive, o belga Hercule Poirot, para serem analisados nesta dissertação. Os três romances são: *The mysterious affair at Styles, The murder of Roger Ackroyd,* e *Curtain: Poirot's last case.*

CAPÍTULO III - Análise das obras de Sir Arthur Conan Doyle

3.1. A faixa malhada: suspense, ação e o fator exótico nos contos sherlockianos

The Adventure of the Speckled Band, ou a Faixa Malhada, na tradução recebida no Brasil, é uma das mais interessantes aventuras protagonizadas pelo famoso detetive Sherlock Holmes e é considerada por Sir Arthur Conan Doyle, o criador do personagem e autor de suas histórias, como seu conto favorito da coletânea de Holmes, como dissemos aqui. O conto se encontra na compilação *The Adventures of Sherlock Holmes* (1892), a primeira das cinco compilações, e portanto, a que contem os seis primeiros contos envolvendo o detetive britânico. A narrativa possui várias características interessantes, como o fato de possuir elementos do "*locked room mystery*", o "mistério do quarto fechado", que viria a se tornar incrivelmente popular durante a Era de Ouro da ficção policial - com a predominância das obras de Agatha Christie como veremos a seguir -, bem como pelo fator exótico presente na trama, concedido pela presença de animais provenientes da Índia, país que era dominado pela Grã-Bretanha naquele período.

Neste conto somos apresentados à Miss Helen Stoner, cliente que procura Holmes logo nas primeiras horas da manhã e parece bastante desesperada por ajuda. A natureza curiosa do problema de Miss Stoner é o que motiva o detetive a aceitar o trabalho e a resolver o problema. A personagem possuía uma irmã gêmea e era filha de uma senhora bastante abastada, que, após a morte do esposo, se casara novamente com um médico do exército britânico que conheceu em um navio a caminho da Índia. O médico em questão, Dr. Grimesby Roylott, era filho único de uma tradicional família britânica do interior, dona de uma antiga e imensa propriedade chamada Stoke Moran, que é o espaço no qual a trama narrativa se desenvolve. Infelizmente, a mãe de Helen Stoner morre e seu testamento possui os seguintes termos: o dinheiro fica assegurado com o padrasto até que as moças se casem e entrem de posse na herança da família.

No entanto, quando Julia Stoner, irmã gêmea de Helen, fica noiva de um rapaz, acontecimentos misteriosos têm início na propriedade da família Roylott e que culminam na morte cruel e dolorosa da moça. Dois anos após a morte de sua irmã gêmea, Helen Stoner acaba por ficar noiva e apesar de ter obtido o consentimento do padrasto para se casar, os mesmos acontecimentos ocorridos na ocasião da morte da irmã retornam para atormentá-la e, assustada, procura o detetive em busca de ajuda.

Esta é um conto clássico de Sherlock Holmes, narrado por seu parceiro e biógrafo, o médico John Watson e possui alguns elementos raros referentes à ficção policial do período. Como já informado, os infortúnios vividos pelos clientes do detetive eram comumente roubos ou chantagens, porém, neste caso específico, temos um assassinato violento, cuja natureza misteriosa foi essencial para motivar Holmes a desvendar o mistério.

Este conto apresenta muito bem uma das características mais marcantes de Sherlock Holmes. O fato de este ter sido motivado a ajudar Miss Stoner pelo fato de a natureza exótica do problema dela ter lhe interessado, fazendo com que o personagem dissesse diretamente que não se importava com o pagamento imediato, que este podia ser realizado quando fosse conveniente à cliente, demonstra a principal motivação do detetive: a busca pelo conhecimento e a necessidade de estar sempre aguçando sua inteligência, colocando-a à prova diante de mistérios aparentemente indecifráveis.

O enigma em questão, como mencionado anteriormente, possui elementos do mistério do quarto fechado, sendo que esta modalidade da ficção policial por si só já apresenta algumas características que podem ser consideradas sobrenaturais, afinal, como o crime pode ter ocorrido se a vítima estava sozinha em um cômodo fechado? Este é o caso do mistério de Stoke Moran, uma antiga e tradicional propriedade rural no interior da Inglaterra. A escolha de cenário deste conto é uma propriedade antiga, com uma planta típica das casas de campo inglesas - que viriam a se tornar um cenário famoso durante a Era de Ouro, com a predominância do *country house murder,* como veremos nas obras de Agatha Christie -, pertencente à uma família tradicional e com alguns problemas internos. No entanto, esse cenário característico das paisagens do interior inglês é afetado pelo fator exótico dado pela presença de várias caravanas de ciganos que acampam nos terrenos da propriedade com a permissão do Dr. Roylott, o proprietário e padrasto das gêmeas. Além dos ciganos - que automaticamente são assumidos como suspeitos da morte de uma das gêmeas -, há ainda a presença de animais exóticos provenientes da Índia, como um babuíno e um leopardo, advindos do local onde o Dr. Roylott trabalhava.

A mistura do familiar com o exótico, somado ao elemento sobrenatural da morte de Julia Stoner, acabam por conceder a este conto um local único dentro do cânone sherlockiano, fazendo com que o próprio Conan Doyle considere esta sua melhor história protagonizada pelo detetive. Possuindo ainda um dos poucos casos de assassinato e uma cena bastante icônica dentre a mitologia do detetive, *The adventure of*

the speckled band, é definitivamente passível de estudo para este trabalho, pois mostra o trabalho de dedução e racionalidade de Sherlock Holmes em seu melhor estado.

3.1.1 - O estabelecimento da trama e a narrativa da cliente

Antes de a primeira narrativa começar de fato, temos uma pequena introdução com Watson narrando de forma ulterior, algo bastante comum nos contos protagonizados pelo detetive, no qual ele menciona estar estudando os casos antigos de Holmes, mas cuja divulgação não fora autorizada na época em que a aventura em questão ocorreu. No caso desta história, a cliente, Miss Helen Stoner, havia pedido para que Watson só publicasse esta história depois que ela morresse, em uma tentativa óbvia de evitar má publicidade para a família.

Esta prática narrativa de ter Watson iniciando o conto informando que está analisando casos antigos resolvidos pelo detetive, porém nunca publicados anteriormente, tornou-se bastante comum após o casamento do personagem no romance *The Sign of Four* (1890). Após seu casamento, Watson, evidentemente, deixa de viver com Holmes no apartamento 221B na Baker Street e se muda para sua própria casa, porém, como o personagem é essencial para o desenvolvimento da narrativa, sendo o narrador destas, ele continua a acompanhar Holmes, sendo frequentemente procurado pelo detetive e convidado a acompanhá-lo em suas aventuras. Caso este convite não apareça, a aventura em questão será narrada da forma apresentada aqui, com Watson revendo algum caso antigo, ocorrido na época em que ainda morava com o detetive e acompanhava seus casos integralmente.

Após a pequena introdução de Watson, explicando o motivo pelo qual este caso não fora publicado anteriormente, seguimos com a trama propriamente dita, que se inicia com Holmes acordando Watson bem cedo pela manhã, lhe informando de que uma cliente havia chegado. Historicamente falando, este pequeno detalhe por si só já demonstra que o enigma que será proposto pela cliente será bastante fora do comum, visto que uma jovem mulher seria malvista caso andasse sozinha tão cedo na manhã para ir à casa de um cavalheiro. O simples fato da cliente não ter se importado com isso é apontado por Holmes como um indicador de que o problema que a aflige é bastante urgente e importante, levando em consideração que ela não quis esperar até um horário mais apropriado para procurar o detetive.

Ao conhecermos Helen Stoner, a cliente, somos imediatamente levados à clássica cena onde Holmes deduz corretamente várias informações sobre seus clientes com base na observação da figura destes, mais especificamente as roupas, a aparência e até mesmo o modo de falar.

> — Não deve ter medo — disse ele calmamente, inclinando-se para ela e pousando-lhe a mão no braço. — Depressa resolveremos o assunto, sem dúvida. Vejo que hoje veio de trem.
> — Então o senhor me conhece?
> — Não, mas notei o bilhete de regresso na palma da sua luva. Deve ter saído cedo, mas também viajou de charrete, por estradas ruins, até a estação.
> A jovem ficou atônita e olhou alarmada para o meu companheiro.
> — Não há mistério nisso, senhorita — disse ele sorrindo. — A manga esquerda do seu casaco está salpicada de lama nuns sete lugares, e é lama fresca; não há como uma charrete para nos encher de lama, e a senhora sentou-se à esquerda do cocheiro.
> — Sejam quais forem suas razões para dizer essas coisas, é mesmo verdade — disse ela. — Saí de casa às seis horas, cheguei a Leatherhead às seis e vinte, e vim no primeiro trem para Waterloo. Senhor, não posso aguentar mais esta tensão nervosa, e, se continuar, ficarei doida. (DOYLE, 2005, p. 26)

O fato de este tipo de cena estar presente na grande maioria das histórias protagonizadas por Holmes, possui objetivos bastante claros. Além de já conceder uma demonstração prévia das habilidades dedutivas de Holmes, possui também a função de apresentar o detetive ao leitor como um ser absolutamente capaz das mais sensacionais deduções, não permitindo que sua racionalidade e inteligência seja questionada, apenas admirada e compreendida. Um leitor já familiarizado com o detetive, sabe e espera ansiosamente por esta dedução inicial, não apenas pelo prazer em ver que Holmes acertou mais uma vez, mas também porque as deduções de Holmes permitem que o leitor conheça melhor o cliente e tenha uma ideia mais ampla sobre o enigma proposto por este.

No caso de Helen Stoner, a situação é bastante óbvia. O fato de a jovem já possuir cabelos brancos indicam que ela tem grandes preocupações. O estado de suas roupas demonstra que apesar de fazer parte de uma família tradicional, ela não possui muito dinheiro - o que viria a ser explicado posteriormente pela situação de sua herança de família - e como ela veio em uma diligência barata, com pressa, indica que Miss Stoner estava em um estado de preocupação muito grande que pegou a forma mais rápida de transporte para vir até Londres procurar Sherlock Holmes.

Helen Stoner começa, então, a explicar sua situação. Ela conta a Holmes sobre a família do padrasto, incluindo o fato de que ele viveu em Calcutá, na Índia, o que

historicamente é bastante verossímil, visto que o imperialismo inglês estava em seu auge nesse período, e acredita que o temperamento caótico do padrasto, com surtos de violência e falta de socialização são resultantes de sua estadia na Índia. O aspecto exótico, com uma ligeira dose de xenofobia - não incomum, como será visto em *The adventure of the dancing men* - são muito importantes para o desenvolvimento e resolução desta trama em questão.

Ao explicar as condições da morte de sua irmã, Miss Stoner nos concede a disposição dos cômodos em Stoke Moran, dando várias pistas ao detetive. Por exemplo, ela explica que ela, a irmã e o Dr.Roylott ocupavam três quartos nesta mesma sequência, sendo que estes não possuem ligação entre si, apesar de abrirem para o mesmo corredor. Somando isto ao fato de que as irmãs costumavam trancar as portas dos quartos por motivos de segurança - visto que há um leopardo e um babuíno andando livres pela propriedade -, nós temos um mistério do quarto fechado, literalmente.

A história de Helen Stoner concede ainda várias outras pistas ao detetive, que consegue deduzir várias outras coisas antes mesmo de visitar Stoke Moran. Visitar a cena do crime não é algo que Holmes faz com muita frequência, especialmente pela maioria de seus clientes o procurarem com problemas que não necessitam desta medida. Normalmente Holmes prefere se disfarçar e seguir o suspeito ou pedir a ajuda dos meninos órfãos Baker Street, seu pequeno esquadrão de investigadores particulares.

Ao acrescentarmos ao elemento de que a moça dormia no quarto contíguo ao do padrasto, o fato de que há o dinheiro da herança envolvido e que Julia Stoner havia acabado de noivar quando morrera já jogam uma sombra de culpa sobre a figura do Dr. Roylott. A suspeita aumenta quando Helen Stoner se retira da Baker Street, retornando para casa, e o padrasto dela invade o apartamento do detetive, num acesso de fúria. Os modos de Grimesby Roylott são bastante grosseiros e não resta dúvidas de que ele seguiu a enteada até o apartamento do detetive. Holmes lida com ele de forma tranquila, e decide viajar para Stoke Moran o mais rápido possível.

A esta altura da narrativa, tanto Holmes quanto Watson - e também o leitor - já possuem uma suspeita de que o Dr.Roylott possa estar envolvido na morte de uma das enteadas, porém, ao mesmo tempo, não resta dúvidas de que Julia Stoner estava sozinha no quarto na ocasião de sua morte. Os ruídos ouvidos por Julia pouco antes de morrer também contribuem para aumentar a natureza sobrenatural desta trama, porém, o elemento sobrenatural, na ficção policial, é sempre negado. Mesmo no famoso romance *The hound of the Baskervilles*, que possui vários elementos sobrenaturais, há uma

explicação racional no fim, eliminando os aspectos fantásticos da narrativa. Da mesma forma, o detetive está convencido de que há uma explicação racional para o mistério de Stoke Moran e parte para este local com a intenção de desvendá-lo.

O enigma proposto neste conto é representado pelo mistério envolvendo a morte de Julia Stoner, irmã gêmea de Helen, a cliente de Holmes. Pouco tempo após ficar noiva de um rapaz, Júlia passou a ouvir um ruído semelhante a um assobio ou um silvo no meio da noite e, ao achar isto curioso, pergunta à irmã se ela já havia ouvido algo semelhante. Julia havia ouvido este silvo por cerca de duas noites, quase sempre acompanhado de um ruído metálico, porém não consegue dizer de onde os barulhos vinham. Na mesma noite em que confia à irmã esta informação, Julia morre sob circunstâncias muito misteriosas. No meio da noite, Helen escuta o grito da irmã e corre até o quarto dela, para encontrá-la abrindo a porta do mesmo, com feições horrorizadas e sofrendo dores agonizantes, com os membros do corpo se retorcendo - o que já demonstra um possível caso de envenenamento. Quando Helen se aproxima para ajudar a irmã, consegue ouvir o silvo mencionado pela mesma, seguido do barulho metálico, assim como também ouve as últimas palavras da irmã "Foi a faixa! Foi a faixa malhada!", grita Julia, apontando o dedo para o teto, na direção do quarto do Dr. Roylott.

Ao ouvir esta parte do relato da cliente, Holmes pergunta a Miss Stoner se ela tem certeza de ter ouvido o mesmo ruído mencionado pela irmã. Helen assume que pode ter se enganado, pois a casa é antiga e o encanamento costuma mesmo fazer barulho. Eles ainda especulam sobre o que seria a misteriosa "faixa" mencionada nas últimas palavras de Julia. Helen pensa que talvez fosse uma referência aos ciganos, porém não vê como eles poderiam ter entrado no quarto de sua irmã.

Como se os fatores que levaram à morte de sua irmã não fossem aterrorizantes por si só, o motivo pelo qual Helen Stoner veio procurar Holmes de maneira tão desesperada é simples: ela ficara noiva recentemente e uma sequência de acontecimentos misteriosos começaram a cercar sua vida. Primeiramente, Dr. Roylott insistiu em reformar uma das alas da casa, o que obrigou Helen a mudar-se para o antigo quarto de sua irmã e, na mesma noite, durante a madrugada, ouviu os mesmos barulhos mencionados pela irmã na ocasião de sua morte. Helen levantou-se desesperada, e sem saber o que fazer, veio procurar o detetive, de quem já tinha ouvido falar bem.

Como de costume, o relato do cliente consiste na primeira narrativa dos contos holmesianos, sendo que a segunda narrativa é tomada pela investigação do detetive, e, no caso de Sherlock Holmes, é marcada pela ação dedutiva do personagem, terminando sempre com a resolução final do enigma pelo detetive. Esta divisão, com raras exceções, permanece praticamente inalterada durante as fases iniciais do romance policial, inclusive a do *clue-puzzle*.

A segunda narrativa tem então início quando o detetive parte para Stoke Moran e começa a investigar a casa, especialmente o quarto em que Julia Stoner morreu e agora é ocupado por sua irmã, Helen. Holmes pergunta se havia algum motivo para a reforma que provocou sua mudança de quarto ao que Helen diz que fora totalmente desnecessária, com a provável intenção de fazê-la dormir no quarto da irmã. Com isto, nota-se a vital importância do cenário do quarto. Para que o plano do assassino desse certo, era absolutamente necessário que Helen Stoner dormisse no quarto contiguo ao do padrasto. Passando então a analisar o quarto de Julia, Holmes nota vários detalhes interessantes.

> As vigas e as tábuas que forravam as paredes eram de carvalho castanho, já bichadas e tão velhas que pareciam ser tão antigas quanto o próprio edifício. Holmes puxou uma das cadeiras para o canto e sentou-se, muito quieto, enquanto seus olhos corriam em redor repetidas vezes, para baixo, para cima, examinando todos os pormenores do quarto.
> — Com que aposento se comunica aquela campainha? — perguntou ele por fim, apontando para uma corda grossa que estava pendurada ao lado da cama, com a borla em cima do travesseiro.
> — Com o quarto da empregada.
> — Parece mais nova do que as outras coisas.
> — Sim, foi colocada somente há dois anos.
> — Foi sua irmã que a pediu?
> — Não, nem nunca ouvi dizer que ela a usasse. Nós mesmas íamos buscar aquilo de que precisávamos.
> — Deveras, parece desnecessário colocar uma corda tão bonita ali. Desculpe-me um instante, vou examinar o assoalho. — Depois fez o mesmo a todos os painéis de madeira, e finalmente chegou perto da cama, olhando-a bem, assim como à parede que ficava perto. Nisto pegou o cordão da campainha e deu-lhe um puxão. — Ora! É falsa — disse ele.
> — Não toca?
> — Não, nem está presa a um fio. Isto é deveras interessante. Veja, está ligada a um gancho logo acima da abertura de ventilação. (DOYLE, 2005, 37-38)

Há várias pistas dentro do quarto de Julia Stoner, todas rapidamente notadas por Holmes. Dentre estas, as que mais se destacam são certamente o cordão da campainha e a abertura de ventilação. O fato de o cordão de campainha ser falso e desnecessário, assim como a existência de uma abertura de ventilação que não ventila, pois dá no quarto do Dr.Roylott. Há ainda o fato de que o cordão da campainha está, na verdade,

pendurado na abertura de ventilação, criando uma ligação entre os dois quartos, mesmo que esta seja pequena.

Após analisar o quarto de Julia Stoner, Holmes decide investigar o quarto do Dr. Roylott, encontrando várias outros elementos interessantes e que podem ser percebidos pelo leitor com facilidade, visto que alguns dos objetos encontrados são muito estranhos a um cenário de quarto:

> O quarto do Dr. Grimesby Roylott era maior que o da enteada, mas simples. Uma cama de campanha, uma prateleira cheia de livros, a maioria de ordem técnica, uma poltrona perto da cama, uma cadeira comum de madeira junto à parede, uma mesa redonda e um cofre enorme de ferro eram as principais coisas que se viam. Holmes examinou tudo com o maior interesse.
> — O que há aqui dentro? — perguntou ele, dando uma palmada no cofre.
> — Os documentos de meu padrasto.
> — Ah, então examinou o interior?
> — Uma vez, há alguns anos atrás. Lembro-me de que estava cheio de papéis.
> — Não haverá um gato no meio deles, por acaso?
> — Que ideia estranha!
> — Bem, mas olhe para isto!
> E pegou um pequeno pires de leite que estava em cima do cofre.
> — Não, não temos nenhum gato. Mas há um leopardo e um macaco.
> — Oh, sim, claro. Bem, o leopardo é como um gato grande, mas um pires de leite não é bastante para satisfazê-lo, penso eu. Há um ponto que desejo esclarecer.
> Nisto, curvou-se diante da cadeira de madeira e examinou o assento com a maior atenção.
> — Muito obrigado. Está bem — disse ele, levantando-se e colocando a lente no bolso. — Ah! Aqui há uma coisa interessante.
> O objeto que olhava era uma guia para cães, pendurado a um canto da cama. Estava enrolado e amarrado com uma presilha. (DOYLE, 2005, p.38)

Os objetos notados no quarto do Dr. Roylott e fielmente reportados por Watson concedem ao leitor a oportunidade de tentar desvendar o enigma proposto. Os elementos como o cofre, o chicote para cachorros, a cadeira encostada na parede, próxima à abertura no teto e o pires de leite já deixam explícito para o detetive o perigo que Miss Stoner corre, fazendo com que ele decida agir imediatamente.

As pistas vão se desdobrando diante do leitor, guiado sempre pelos olhos de Watson. A figura do narrador aqui ocupa um papel muitíssimo importante. Ao conversar com Holmes sobre os objetos encontrados no quarto do médico e sobre a situação do quarto da moça, notamos que Watson, mesmo não tendo entendido a ligação entre estes fatores, não deixou de narrar nenhum passo do detetive, tendo inclusive especificado as vezes em que Holmes se interessou por algum objeto, como a coleira de cachorro no quarto do médico.

Ao discutir a primeira parte do caso, antes de eles descobrirem efetivamente o que causou a morte de Julia Stoner, Holmes novamente demonstra sua perspicácia e

astúcia ao explicar que já havia deduzido parte do problema apenas ao ouvir o relato inicial de Helen Stoner, logo no começo da narrativa. Apesar de já adiantar algumas partes da resolução, o detetive, como de costume, não revela o enigma inteiro antes do final da narrativa. O motivo usado por Holmes para tal é que ele ainda não possui provas suficientes e prefere concluir o caso antes de expressar suas deduções. No entanto, alguns anúncios já são feitos.

Um desses exemplos é o caso da abertura de ventilação. Holmes já havia deduzido a existência de uma assim que Helen lhe explicara a disposição dos quartos. Ao informar que os quartos não possuíam nenhuma ligação entre si e de que as janelas eram sempre mantidas fechadas, Helen diz que era possível sentir o cheiro de fumaça do charuto do padrasto dentro do quarto de Julia. Como seria possível sentir este cheiro de fumaça se os quartos não possuíam nenhuma ligação?

O plano de Holmes é o seguinte: ele e Watson passarão a noite, em segredo, no quarto de Julia Stoner, enquanto Helen dorme em seu antigo quarto. A expressão no rosto de Holmes nesta cena já deixa claro que ele sabe o que esperar durante a noite e apesar de se preocupar com o amigo, acaba por pedir a ajuda de Watson.

3.1.2 - O detetive no escuro: suspense e terror no desfecho da narrativa

A cena com os dois personagens sentados na mais completa escuridão e silêncio, apenas esperando algo acontecer é angustiante, elevando em muito o suspense da história e fechando a unidade de efeito de forma incrível. O leitor sabe que algo irá acontecer e, portanto, a expectativa sofrida pelos personagens acaba sendo transmitida também ao leitor, juntamente com o sentimento de incerteza, por não saber o que está por vir. De uma maneira alegórica, assim como os personagens sentam no escuro e esperam, o leitor também está, neste momento, no escuro, sabendo que algo ruim está para acontecer, mas não sabendo ao certo o que o espera.

> Sem fazer qualquer ruído, meu companheiro fechou as janelas, colocou o candeeiro em cima da mesa e olhou ao redor do quarto. Tudo estava como havíamos visto durante o dia. Então, chegando-se junto a mim e dobrando a mão em forma de concha, Holmes cochichou ao meu ouvido tão baixo que mal pude distinguir as palavras:
> — O menor barulho pode ser fatal aos nossos planos.
> Acenei com a cabeça para mostrar que havia entendido.
> — Temos de ficar no escuro. Ele veria a luz pela abertura.
> Acenei de novo.

> — Não durma. Talvez sua própria vida dependa disso. Tenha o revólver à mão. Talvez precise dele. Ficarei sentado na beira da cama, e você, naquela cadeira. Tirei o revólver do bolso e coloquei-o em cima da mesa.
> Holmes tirou uma bengala curta e flexível e colocou-a em cima da cama a seu lado, e, junto dela, uma caixa de fósforos e um toco de vela. Depois apagou a vela e ficamos no escuro.
> Nunca me esquecerei daquela noite de vigília. Não se ouvia som nenhum, nem mesmo o da nossa respiração; contudo, eu sabia que meu companheiro estava sentado ali, de olhos abertos, na mesma tensão nervosa que eu. As janelas de madeira não deixavam passar o menor raio de luz, e esperamos numa escuridão total. Lá de fora vinha o grito ocasional de uma ave noturna, e em certo momento, na nossa própria janela, ouvimos um gemido como o miar de gatos, o que nos deu a certeza de que o leopardo andava à solta.
> À distância ouvíamos as badaladas profundas do relógio da igreja, que marcavam cada quarto de hora que passava. E quão compridos pareciam aqueles quartos de hora! Meia-noite, uma hora, duas e três, e continuávamos em silêncio, esperando o que ocorresse.
> De repente, surgiu uma luz na direção da abertura, que se extinguiu quase imediatamente mas foi sucedida por um forte cheiro de óleo queimado e de metal quente. Alguém no quarto próximo havia acendido uma lamparina. Ouvi um movimento leve, e depois seguiu-se de novo o silêncio, mas o cheiro continuou e aumentou. Durante meia hora forcei a vista. De repente ouviu-se outro som suave como o de vapor saindo de uma chaleira. No mesmo instante em que ouvimos esse som, Holmes pulou da cama, acendeu um fósforo e bateu furiosamente com a bengala na corda da campainha.
> — Você o viu, Watson? — gritou ele. — Você o viu? (DOYLE, 2005, p.42)

O fato de Watson não conseguir ver exatamente o motivo de Holmes estar batendo no cordão, e tampouco conseguindo entender o olhar de horror e ódio no rosto do amigo, faz com que o leitor fique ainda mais ansioso e apreensivo pelo desfecho da trama. Quando um grito faz-se ouvir, assustando o médico, o efeito de terror é obtido, visto que assim como Watson, o leitor também não faz ideia do que está ocorrendo de fato. Holmes já havia desvendado o enigma neste ponto da narrativa, porém, como o detetive não havia revelado seus pensamentos para o amigo, o leitor também não sabia o que esperar da noite em que os personagens passaram no quarto escuro, sendo tão surpreendido quanto Watson com o desfecho da narrativa.

Com as pistas concedidas com o exame dos quartos dos personagens, é possível perceber que há algo muito estranho nos cômodos, sendo inclusive possível fazer a relação entre a abertura de ventilação e o fato de a cama da jovem estar presa ao chão. Os elementos suspeitos encontrados no quarto do Dr.Roylott, como vimos, também fornecem pistas para desvendar o mistério. Portanto, é possível prever que algo ruim irá acontecer quando Holmes e Watson decidem ficar no quarto da moça durante a noite, mas como não há como entrar no quarto, visto que tanto a porta como a janela estão trancadas, cria-se um efeito sobrenatural, já que ao mesmo tempo em que algo parece propício a acontecer, não há como saber como o evento vai ocorrer. O efeito

sobrenatural tem, então, como propósito aumentar a atmosfera de suspense na narrativa, sendo um dos responsáveis para a criação da unidade de efeito deste conto.

O grito ouvido por Watson e Holmes veio claramente do quarto do Dr. Roylott, e é neste espaço que a última cena do conto tem lugar. É também nesta cena que Holmes presta vários esclarecimentos sobre o caso, explicando como deduzira o método utilizado pelo padrasto de Helen para tentar matá-la.

> Foi uma cena singular a que vimos. Em cima da mesa, havia uma lamparina com um dos lados meio aberto, lançando um raio de luz sobre o cofre de ferro, cuja porta estava aberta. Ao lado da mesa, sentado, encontrava-se Grimesby Roylott, vestido com o roupão, os pés metidos em chinelos turcos. No colo, atravessando-lhe as pernas, estava o açoite em que havíamos reparado durante o dia. Seu queixo estava caído, os olhos fixos, num olhar rígido, hediondo, dirigidos a um canto do teto. Ao redor da testa tinha uma faixa amarela esquisita, com pintas castanhas, que parecia estar amarrada com força ao redor da sua cabeça.
> A faixa! A faixa malhada! — cochichou Holmes.
> Dei um passo à frente. Nesse instante, o ornamento da cabeça começou a mover-se, e, de dentro do cabelo, levantou-se a cabeça chata, de forma triangular, e o pescoço inchado de uma serpente nojenta.
> — É uma cobra do brejo! — disse Holmes. — A cobra mais venenosa da Índia. Ele morreu em menos de um minuto depois de ser mordido; a violência, na verdade, recai sempre sobre os violentos; e o assassino cai sempre na cova que preparou para outro. Vamos obrigar esta criatura a voltar para o seu lugar, e então poderemos levar a Srta. Stoner para algum abrigo seguro e contar à polícia o que aconteceu.
> Enquanto falava, retirou o chicote do colo do morto e, deitando o laço ao redor do pescoço do réptil, arrancou-o do seu poleiro macabro e, levando-o de braço estendido, atirou-o para dentro do cofre, cuja porta fechou cuidadosamente. (DOYLE, 2005, p.44)

Ao encontrarem o cadáver do médico no quarto deste, Holmes concede as explicações finais sobre o caso. Inicialmente, devido à menção feita por Julia Stoner a uma faixa, Holmes suspeitara dos ciganos que ocasionalmente acampam na propriedade, porém logo percebeu seu engano quando concluiu que o atacante não poderia ter entrado no quarto da jovem pela porta e tampouco pela janela. Esta foi a circunstância que automaticamente fez com que a atenção de Holmes fosse atraída para a abertura de ventilação, que era o único meio possível de comunicação com o exterior do quarto, e consequentemente, para o cordão de campainha também.

Na realidade, a abertura de ventilação - que não ventila, pois dá no quarto do médico e não para o lado de fora da casa - e o cordão de campainha - que não funciona e está preso na abertura de ventilação - somados ao fato de que a cama da moça está parafusada no chão, são o suficiente para que o detetive conclua que o cordão seja uma espécie de "ponte" ligando os dois quartos. Holmes suspeitou de uma serpente assim

que soube que o médico tinha como hábito importar animais exóticos da Índia. Como não fora possível identificar o tipo de veneno usado em Julia, Holmes se convence de que este é proveniente de alguma serpente pouco conhecida na Inglaterra, fazendo com que o veneno não conseguisse ser detectado. Com a ideia de uma cobra em mente, foi também fácil para o detetive deduzir que a "ponte" ligando os dois quartos era utilizada pelo animal, o responsável pelos silvos ouvidos pelas moças durante a noite. Não havia como prever em qual noite a serpente atacaria seu alvo, o que explica Julia ter ouvido os silvos em mais de uma ocasião antes de conhecer seu triste fim.

Todas essas conclusões foram tomadas por Holmes ao analisar o quarto de Julia Stoner, já que a análise do quarto do médico lhe deu ainda mais material para trabalhar. A cadeira de madeira, localizada junto à parede, possuía pegadas, indicando que alguém - no caso, Roylott - costumava subir nela, evidentemente com o intento de alcançar a abertura de ventilação. O barulho metálico também ouvido pelas moças era causado pelo abrir e fechar do cofre do médico, local onde ele guardava a serpente. Da mesma forma, o chicote e o pires de leite foram usado para manter o animal sobre controle, o que funcionou muito bem até Holmes bater na serpente com sua bengala e atiçá-lo de volta ao quarto do médico, o que acabou ocasionando a morte deste.

Sendo assim, contendo todos estes elementos que viriam a ser mais populares durante a Era de Ouro da ficção policial, este conto de Sherlock Holmes mostra-se como um dos mais envolventes no cânone das histórias do detetive, além de conter cenas icônicas como a de Holmes e Watson sentados no quarto escuro, que espelha a posição do leitor na ficção policial desta fase, além de conter um assassinato como seu crime a ser desvendado, elemento bastante raro neste período. Há ainda a questão do exótico, que será discutida a seguir.

3.1.3 - O medo do exótico: representação e verossimilhança

No que diz respeito às questões de representação e verossimilhança, este conto também nos permite analisá-las. Ao retratar um personagem cujo envolvimento com a Índia prova-se como um dos pontos centrais da trama, visto que foi de lá que ele conseguiu a "arma do crime", Conan Doyle faz referências ao momento histórico vivido pela Inglaterra naquele período: o neocolonialismo, com o renascimento do imperialismo britânico. A Índia era dominada naquele período pela Inglaterra, sendo que muitos oficiais de exército - e consequentemente médicos de exército também,

como é o caso do próprio Watson - eram enviados para estes locais com a intenção de manter o controle inglês sobre as relações comerciais e culturais do país. No entanto, como era de se esperar, havia bastante curiosidade sobre um país tão grande e com uma cultura tão rica quanto a Índia, o que provocou o interesse de vários autores em retratar este país na literatura inglesa. O caso mais conhecido é, certamente, o do autor Rudyard Kipling, que em livros como *The Jungle Book* (1894) retrata o país indiano de maneira polêmica e até mesmo racista. Porém, deve-se levar em consideração que tal obra fora escrita pelos olhos de um inglês no período em que se afirmava a superioridade cultural e racial caucasiana. Certamente, a representação indiana de Conan Doyle no texto também é realizada de maneira similar, apresentando o país de forma exótica, com seus animais diferentes e pouco conhecidos no continente europeu, bem como tendo Miss Stoner atribuindo parte da culpa do temperamento violento do padrasto ao período em que este passou na Índia.

A "arma do crime" é, como pode ser visto, um animal, uma serpente dos brejos indiana, muito venenosa. Não é a primeira vez que um animal toma parte na ação de uma trama policial, como podemos nos lembrar do macaco de *Murders in the Rue Morgue* e o próprio cão dos Baskervilles, mas certamente, nas narrativas de Conan Doyle, é a primeira vez que um animal tão exótico é utilizado pelo assassino. O público leitor desta época, composto por basicamente de burgueses e pequenos nobres, certamente se sentiam atraídos pela natureza exótica de ambientes como a Índia e mesmo o continente africano, como provado com as obras do conceituadíssimo escritor Joseph Conrad, que em seu mais famoso romance, *The heart of the darkness* (1902), concede ao leitor uma representação vívida da selva africana, por meio de descrições incrivelmente detalhadas, relatando com perfeição a imensidão das florestas.

A representação dos personagens neste conto de Conan Doyle também é bastante interessante, afinal, somos apresentados a uma família de origem nobre, com uma mansão no interior, mas que está em decadência. Tal decadência financeira é a motivadora do crime praticado por Grimesby Roylott, o que já demonstra uma mudança nos temas mais comuns dessa fase do romance policial. Ter o dinheiro como motivação para o crime, assim como ter um assassinato como mistério a ser desvendado e ter relações familiares como uma das bases da estrutura narrativa fazem com que este conto se destaque ainda mais dentre os 60 contos protagonizados por Sherlock Holmes. O detalhe da crueldade viria a ser explorado também na Era de Ouro, especialmente na ficção de Agatha Christie e na versão americana do *hard boiled*, e raramente era

utilizado por Conan Doyle, que preferia trabalhar com roubos, raptos e chantagens do que com crimes mais violentos, sendo assim, sempre que o autor utiliza um crime como assassinato, a narrativa em questão certamente se torna mais conhecida e se destaca mais.

O fato de ser possível chegar à resolução do enigma proposto aqui, embora as pistas não sejam tão bem declaradas como no *clue-puzzle*, por exemplo, torna este conto ainda mais especial, sendo um dos poucos em que é possível competir com Holmes para alcançar a solução do mistério primeiro, mesmo que seja difícil pensar em uma serpente como arma do crime. Ainda assim, é possível apenas apreciar o trabalho de investigação e dedução do detetive, que, como foi comprovado, conseguiu deduzir várias coisas antes mesmo de ver o quarto da vítima.

Os três contos estudados aqui tratam de assassinatos, sendo alguns dentre os menos de dez contos que retratam este tipo de crime. Embora os dois primeiros contos analisados possuem, de fato, um caso de assassinato, o terceiro deles é uma desconstrução deste trópico na ficção policial, além de ser também uma aventura pouco ortodoxa do detetive, como veremos aqui. Sendo assim, *The adventure of the speckled band* se mostra como uma das aventuras mais interessantes do detetive britânico, apresentando elementos que viriam a ser consagrados na fase seguinte do romance policial, bem como contendo muitas representações interessantes sobre o que estava acontecendo naquele período histórico em questão, como o imperialismo britânico, por exemplo. Em seguida, estudaremos outro conto no qual é possível chegar à parte da resolução, mas que necessita de mais clarificações do detetive para termos a visão completa do enigma proposto.

3.2 - Os dançarinos: criptogramas na ficção policial

O conto *The adventure of the dancing men* está presente na compilação *The Return of Sherlock Holmes* (1905), que é a terceira dentre as cinco compilações de contos do detetive. Pelo título da mesma, já é possível perceber que os contos de tal compilação se situam, na cronologia do detetive, após a sua morte em *The final problem*, e seu retorno em *The empty house* - que são, respectivamente, o último conto da segunda compilaçã e o primeiro da terceira.

A trama do conto *The Adventure of the Dancing Men* é uma das mais interessantes de toda a série de Sherlock Holmes, tendo sido indicada pelo próprio

Conan Doyle como uma de suas favoritas. Ela tem início quando Holmes recebe pelo correio uma série de desenhos de bonequinhos-palito representados como se estivessem dançando. O homem que lhe enviou tais desenhos é Hilton Cubitt, recém casado com uma jovem americana que lhe esconde algum segredo. Cubitt acredita que os desenhos que aparecem em sua casa estejam ligados com o segredo de sua esposa e, como ela lhe pediu para que nunca lhe fizesse nenhuma pergunta sobre seu passado, o cavalheiro inglês decide procurar Holmes e pedir para que este investigue o caso.

Várias sequencias de desenhos são enviadas para Mrs.Cubitt, sendo que algumas são, na realidade, desenhadas na própria residência do casal, e a cada novo desenho encontrado, Holmes vai se aproximando da solução do enigma, porém não consegue impedir a morte de Cubitt, mesmo possuindo os meios para resolver o enigma. Então, em uma jogada inteligente, Holmes consegue atrair o assassino usando o mesmo método deste, conseguindo derrotá-lo.

Este conto não é um dos mais conhecidos dentre os do cânone sherlockiano, porém certamente possui várias características interessantes, como o já mencionado uso de imagens pictográficas, na forma dos bonecos palito. O fato de estas figuras serem de fato mostradas no corpo do texto auxilia muito o leitor a tentar decifrar o enigma proposto, visto que normalmente as pistas transmitidas nos contos de Holmes são apenas descritas, como pegadas, cinzas de charuto, etc., ou seja, elementos que tornam impossíveis a visualização do leitor. Neste caso, todas as sequências de desenho estudadas pelo detetive são também mostradas ao leitor, concedendo a ele as mesmas chances de tentar decifrar o código por detrás delas.

Os desenhos apresentados ao detetive são, na realidade, um criptograma. O criptograma é um texto cifrado que obedece a um código ou a uma lógica já determinadas. Os criptogramas podem ser compostos por números, letras, símbolos ou imagens, como é o caso dos dançarinos. Para decifrar um criptograma, é necessário possuir conhecimento prévio sobre o código que precisa ser utilizado para desvendar a mensagem cifrada.

Os criptogramas são passatempos muito comuns nos dias de hoje, sendo quase tão populares quanto as palavras-cruzadas ou caça-palavras, estando sempre presentes em jornais ou revistas. O criptograma é então, por si só, um enigma em sua forma simples. A presença destes neste conto acaba por enriquecer o enigma proposto aqui, justamente porque para decifrar o misterioso passado de Mrs.Cubitt e toda a sequência de eventos motivadas por ele, Holmes precisa primeiramente, descobrir qual é o código

que decifra as mensagens transmitidas pelos dançarinos. Ou seja, antes de decifrar o enigma do crime, o detetive precisa decifrar o criptograma do assassino.

3.2.1 - Desenhos e cifras: o raciocínio lógico do detetive.

Como de praxe nas narrativas protagonizadas por Sherlock Holmes, o leitor é presenteado logo no início do conto com uma demonstração dos famosos métodos dedutivos do detetive, quando Holmes pergunta a Watson se este não tem interesse em investir em valores mobiliários na África do Sul:

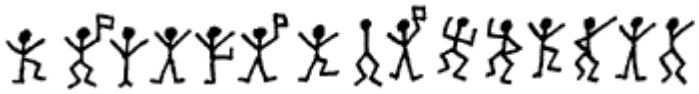
> "- Sabe, caro Watson, não é difícil fazer uma série de deduções, cada qual dependendo da sua antecedente e cada qual simples em si mesma. Feito isso, se a gente derrubar as deduções centrais e presentear à audiência um ponto de partida e a conclusão, pode produzir um efeito assustador, embora possivelmente falso. Agora, não foi difícil, olhando o vão entre o seu indicador e o polegar da mão esquerda, perceber que você não pretende empregar seu pequeno capital em ações de mina de ouro.
> - Não vejo a relação.
> - Provavelmente não vê mesmo, mas posso lhe mostrar uma íntima ligação. Aqui estão os elos que faltam à simples cadeia, l. Você tinha giz entre o indicador e o polegar da mão esquerda, a noite passada, quando voltou do clube; 2. Costuma pôr giz ali, quando joga bilhar, para firmar o taco; 3. Nunca joga bilhar a não ser com Thurston; 4. Você me contou, há quatro semanas, que Thurston tinha a opção, por um mês, de uma propriedade na África do Sul, e que queria comprá-la em sociedade com você; 5. Seu talão de cheques está fechado na minha gaveta e você não me pediu a chave; 6. Portanto, não tenciona aplicar nesse negócio o seu dinheiro.
> - Absurdamente simples! - exclamei." (DOYLE, 2005, p.46)

Neste trecho, vemos a facilidade e a lógica com que Holmes tira suas deduções, por meio de pura observação e lógica. Não são poucos os momentos em que Holmes surpreende não apenas Watson, mas também seus clientes ao fazer observações corretas, adivinhando detalhes de suas vidas que apenas eles mesmos poderiam conhecer. E após estes momentos, há sempre a explicação dada por Holmes sobre como ele obteve tal dedução. No momento em que ele explica nos parece fácil e simples, como o próprio Watson sempre afirma ser. No caso, pode parecer impressionante que Holmes tenha percebido o que Watson estava pensando apenas ao observar a mão do amigo e as marcas de giz nelas, porém quando o detetive explica, o leitor confia que Holmes é capaz de deduzir tais coisas e aceita suas explicações como lógicas e racionais.

Esta demonstração de raciocínio lógico por parte de Holmes pode ser considerada como uma das partes fundamentais da ficção policial: a investigação que leva à solução do mistério, sem nos elucidar o pensamento do detetive. A linha de pensamento interna de Holmes nunca é apresentada ao leitor, o que certamente faz pensar como o detetive poderia possuir conhecimento de tais informações sobre os pensamentos de Watson e surpreende o leitor tanto quanto o próprio Watson ao dizer exatamente o que este estava pensando. A estratégia narrativa de optar pela narração heterodiegética na voz de Watson é muito importante para manter o suspense e a aura mítica em torno do personagem detetive, além de, é claro, manter a unidade de efeito, com a grande revelação final e a explicação de como o detetive conseguiu deduzir tudo aquilo.

O enigma proposto neste conto, como já mencionado, é formado por misteriosos desenhos que são entregues na propriedade de Mr.Cubitt, sendo que a esposa deste consegue fazer sentido destas sequências de desenhos, o que leva o cavalheiro inglês a acreditar que eles estão, de alguma forma, ligados com o passado dela. Sendo assim, Cubitt ruma para Londres onde procura Sherlock Holmes e lhe entrega a primeira sequência de desenhos sobre a qual o detetive - e o leitor - toma conhecimento.

O primeiro da sequência de desenhos é este:



> Esses hieróglifos têm, evidentemente, um sentido. Se forem arbitrários, talvez nos seja impossível decifrá-los. Se, por outro lado, forem sistemáticos, tenho certeza de que acharemos uma solução. Mas esta amostra é tão curta que nada posso fazer; e os fatos que me contou são tão vagos que não tenho base para uma investigação." (DOYLE, 2005, p. 48)

Como esta primeira sequência de dançarinos é muito curta, Holmes afirma não ter material suficiente para prosseguir a investigação, mas ao mesmo tempo deixa claro que pensa que tais desenhos possuem um significado que ele, Holmes será capaz de encontrar. Sabendo da existência de criptogramas, é possível supor desde já que há realmente alguma mensagem escondida nos desenhos e que, talvez cada um dos homens-palito seja um código para uma letra - como se comprovará verdade. Neste caso, *The adventure of the dancing men* se torna um conto ainda mais valioso para nossa análise, visto que o enigma proposto nele pode ser entendido como um

criptograma que, como dissemos aqui, é uma forma de enigma onde cada cifra representa uma letra, respondendo a um código pré-determinado. Ou seja, além da representação do enigma na figura de desvendar as pistas e descobrir quem é o assassino, este conto também possui uma representação criptográfica de um enigma, divertindo ainda mais o leitor e concedendo a ele desta vez as mesmas chances que o detetive de decifrar o mistério, caso este leitor seja familiarizado com a língua inglesa.

As especulações só aumentam conforme novas sequências de desenhos vão chegando às mãos de Holmes. E enquanto ele analisa o problema, o leitor é livre para pensar sobre o enigma. É razoável supor que cada desenho representa uma letra e que, portanto, as sequências significam frases, contudo, seguindo a lógica dos criptogramas, é necessário estipular um método para a análise destas figuras para assim chegar à solução do que elas significam. E esta é a especialidade do detetive e o principal motivo pelo qual o leitor acompanha as aventuras de Holmes: para entender como ele consegue, com seu método, chegar à conclusões tão fascinantes e fazê-las parecer tão fáceis e simples, enquanto na realidade, exigem muito trabalho dedutivo.

Retomando o que já dissemos a respeito de Andre Jolles (1976) e a Forma Simples da Adivinha, este conto acaba por se referir à uma das definições de enigma concebidas por ele. O enigma, neste caso, se estabelece como algo que deve ser decifrado para se obter um conhecimento superior ou fazer parte de um grupo que possua este conhecimento (JOLLES, 1976). Este é o caso dos dançarinos: quem decifra o código acaba por ganhar acesso ao grupo que se comunica por este meio e consegue decifrar todas as mensagens enviadas por eles. Holmes é o detetive que busca decodificar estas mensagens e descobrir o que elas dizem e o leitor o acompanha nesta empreitada, buscando decodificar as mensagens junto com o detetive.

Conforme o número de desenhos vai aumentando e chegando ao conhecimento de Holmes, ele passa a analisá-los, sobrepondo letras às figuras, indicando que acreditava que os desenhos transmitissem uma mensagem escrita. Porém, apesar da possibilidade de se inferir tais informações, o pensamento de Holmes é, como sempre, elipsado do leitor, visto que Watson não pergunta ao amigo qual a solução do mistério, pois sabe que este só gosta de revelar seus pensamentos quando se sente seguro de que solucionou o caso, o que é outro aspecto importante da ficção policial: a solução do enigma só é revelada ao final da narrativa, mesmo que o detetive já tenha decifrado o problema antes do final. No caso aqui, Watson percebe que Holmes já sabe decifrar as

mensagens, porém opta por não perguntar diretamente ao amigo sobre elas, sabendo que ele irá revelar tudo quando estiver pronto.

Novamente, a ocultação dos pensamentos do detetive é usada como estratégia narrativa aqui, consagrando-a como uma das principais manobras escolhidas pelos autores para manter o suspense na narrativa. Normalmente, o pensamento e o raciocínio dos detetives não são informados ao leitor, apesar de que, na grande maioria das vezes, este possui as mesmas pistas e informações dadas ao detetive, sendo convidado a analisá-las e chegar à resposta do mistério também. E, caso o leitor não consiga desvendar o enigma, o fato de o pensamento do detetive estar oculto irá surpreendê-lo quando a resposta for revelada, servindo também como unidade de efeito. Na passagem acima indicada, a ocultação do pensamento de Holmes possui essas duas funções: ela nos convida a tentar desvendar o mistério e, ao mesmo tempo, prepara a unidade de efeito para quando o detetive revelar a resposta final, causando suspense e surpresa com a resolução do caso.

3.2.2 - A cifra quebrada: a armadilha de Holmes e a resolução do enigma.

Holmes, como já havia sido mencionado, consegue desvendar o mistério dos dançarinos, porém não consegue impedir o assassinato de Hilton Cubbit. Ao chegar à residência do mesmo, é informado de que Mrs.Cubitt tentara se matar, supostamente após ter atirado no marido. Holmes, mais informado do que a polícia, escreve um bilhete utilizando o código dos dançarinos e o envia a um homem que, neste momento é desconhecido pelos leitores. Enquanto aguarda a resposta, ele explica a Watson a resolução do mistério e o método que utilizou para decifrar o código dos dançarinos:

> Tendo-me convencido de que os símbolos substituíam letras e aplicando-lhes as regras que me guiaram no estudo de todas as fórmulas secretas, não me foi difícil encontrar a solução. A primeira mensagem era tão curta que só consegui descobrir o símbolo que substituía a letra E. Como sabem, a letra E é a mais comum na língua inglesa, e predomina de tal forma que, mesmo numa mensagem curta, é encontrada várias vezes. Dos quinze símbolos do primeiro bilhete, quatro eram iguais, de modo que os considerei como sendo a letra E. É verdade que em alguns casos o dançarino empunhava uma bandeira, e noutros, não, mas, pela maneira como eram distribuídos, achei que os da bandeira eram usados para terminar uma palavra. Tomei isso como hipótese e considerei como E o símbolo" (DOYLE, 2005, p.57)

Percebemos, portanto, a clareza e a simplicidade do raciocínio lógico de Holmes, que ao partir do princípio de que a letra mais comum no alfabeto inglês é a letra E, foi deduzindo as outras letras, partindo de combinações e probabilidades de união de palavras. Um dos raciocínios utilizados por ele foi o seguinte: sabendo que o nome de batismo de Mrs.Cubitt é Elsie, Holmes percebeu que alguma palavra com dois "E" poderia certamente ser o nome dela, o que lhe garantiu conhecimento sobre as letras L, S e I.

> Examinando os papéis, vi que essa palavra terminava a mensagem que se repetia três vezes. Não havia dúvida de que era um apelo a Elsie. Assim, eu já conseguira as letras L, S e I, Mas, que apelo poderia ser? Havia apenas quatro letras na palavra que precedia "Elsie" e que terminava com E. Com toda a certeza devia ser come. Tentei todas as outras palavras com a terminação E, mas não encontrei uma combinação que servisse. Portanto, eu estava de posse de C, O, M, e apto a atacar a primeira mensagem mais uma vez, dividindo-a em palavras e pondo pontinhos para cada símbolo ainda desconhecido. Consegui o seguinte:
>
> .M .ERE ..E SL.NE.
>
> "Agora, a primeira letra só pode ser A, o que é uma útil descoberta, já que ocorre três vezes nesta frase curta, e aparentemente existe o H, na segunda palavra. sendo assim, temos:
>
> AM HERE A. E SLANE.
>
> "E, completando o nome próprio, temos:
>
> AM HERE ABE SLANEY. (DOYLE, 2005, p.57-58)

O raciocínio lógico do detetive se prova mais uma vez como sua arma para conseguir decifrar o criptograma dos dançarinos. É possível observarmos nas explicações dadas por ele como ele calculou probabilidades e possibilidades com o número de ocorrência de letras após a letra "E" na língua inglesa. Holmes conseguiu, ao decifrar o código, até mesmo o nome do assassino, Abe Slaney, conforme assinado nas mensagens que o mesmo enviara à Mrs.Cubitt.

> Eu tinha todas as razões para acreditar que esse Abe Slaney era americano, pois Abe é o diminutivo americano de Abel, e também porque uma carta chegada da América fora o início de toda a complicação. Tinha também razões para acreditar que havia algum segredo criminoso no caso. A alusão feita pela dama ao seu passado, a recusa em fazer confidências ao marido, tudo apontava nessa direção. Portanto, telegrafei ao meu amigo Wilson Hargreave, da polícia de Nova York, que mais de uma vez tem recorrido aos meus conhecimentos do mundo do crime de Londres. Perguntei-lhe se o nome de Abe Slaney era conhecido dele. Eis a resposta: "O mais perigoso bandido de Chicago". Na tarde em que recebi essa resposta, Hilton Cubitt me mandou a última mensagem de Slaney. Servindo-me das letras que já conhecia, cheguei a este resultado:

> ELSIE .RE .ARE TO MEET THY GO.
> "Acrescentando P e D, tive a mensagem completa: ELSIE PREPARE TO MEET THY GOD[47], e fiquei sabendo que o miserável tinha passado da persuasão à ameaça. Pelo que conhecia dos criminosos de Chicago, achei que ele agiria sem demora. Vim imediatamente para Norfolk com meu amigo e colega, dr.Watson, mas infelizmente vi que já se dera a tragédia. (DOYLE, 2005, p.58)

Quando conseguiu conhecimento sobre a maioria das imagens e das letras que elas representavam, Holmes passou a analisar as figuras dos dançarinos, notando que alguns deles seguravam bandeiras. Quando montou as frases usando o código, o detetive percebeu que uma figura segurando uma bandeira significava o final de uma palavra ou de uma frase, o que tornou ainda mais fácil para ele trabalhar com o código, o que se mostra fundamental para o desfecho da narrativa, que culmina na vitória de Holmes, obviamente.

Após o final da explicação de Holmes sobre como decifrou cada linha de dançarinos, obtendo conhecimento das sentenças existentes nelas e se tornando capaz de ler as mensagens, percebemos que foi dado aos leitores - especialmente aos familiarizados com o inglês - as mesmas oportunidades concedidas a Holmes de decifrar o enigma dos dançarinos. Este conto, de toda a coletânea do detetive britânico, é um dos que mais demonstra a chegada à solução por meio do puro raciocínio lógico, visto que Holmes não realiza nenhuma ação física e só sai de seu apartamento no fim do conto, para finalizar pessoalmente o caso, visto que a situação havia se tornado muito mais perigosa quando ele decifrou a última mensagem, que era uma ameaça direta. Porém, como já informado, Holmes não consegue impedir a morte de seu cliente, mas consegue pegar seu assassino.

Na realidade, descobrimos que Holmes além do nome, já sabia até mesmo o paradeiro de Abe Slaney, o autor das misteriosas mensagens e assassino de seu cliente, visto que tais informações se encontravam nas mensagens escritas por ele e puderam ser descobertas por Holmes quando este decifrou o código dos dançarinos e conseguiu ler as mensagens. Abe Slaney era o antigo noivo de Mrs.Cubitt, além de ser integrante de uma organização criminosa liderada pelo pai da mesma, sendo que o código dos dançarinos era usado como forma de comunicação desta organização, o que explica o fato de Mrs.Cubitt conhecer o alfabeto dos dançarinos. A moça fugiu para a Inglaterra após conhecer os segredos do pai e do noivo e acabou se casando com Mr.Cubitt,

[47] Do inglês, "Elsie, prepare-se para encontrar teu Deus", em uma tradução livre.

decidindo enterrar seu passado, por isso sua insistência em que o marido não lhe perguntasse sobre o assunto. As mensagens de Slaney consistiam em ameaças de contar a Mr.Cubitt sobre o passado de sua esposa, portanto, o misterioso desespero de Mrs.Cubitt é explicado, bem como sua insistência em que o marido não se envolvesse neste assunto perigoso.

Se o leitor não conseguiu dominar o código dos dançarinos, ele certamente se surpreenderá com o fato de que Holmes já sabia o nome do assassino, visto que sem saber como operar o código, não havia como obter tal informação. O fato de que o código dos dançarinos é o responsável por guiar toda a trama fica ainda mais claro quando Abe Slaney cai na armadilha de Holmes e é atraído para a propriedade dos Cubitt, vindo até o local em resposta ao bilhete enviado pelo detetive, justamente por acreditar que tal bilhete não poderia ter sido escrito por outra pessoa senão Mrs.Cubitt, visto que, aos olhos dele, ela era a única que conseguia usar o código e poderia decifrar as mensagens.

> "- Olhe, cavalheiro, não estará pretendendo me assustar? Se Elsie está ferida, como disse, quem então escreveu este bilhete?
> - Eu, para atraí-lo aqui.
> - O senhor? Não havia ninguém no mundo, além do bando, que conhecesse o segredo dos dançarinos. Como é que pôde escrever o bilhete?
> - "O que um homem pôde inventar, outro pode descobrir - replicou Holmes" (DOYLE, 2005, p.63)

A frase dita por Holmes "o que um homem pôde inventar, outro pode descobrir", ilustra com perfeição o objetivo central de um romance policial: desvendar o enigma proposto pelo autor fazendo uso de um método de análise e de raciocínio lógico, alcançando um conhecimento limitado aos poucos que souberam decifrar os códigos utilizados pelo criminoso e se provando como dignos de possuir tal conhecimento, segundo os pressupostos de Jolles.

Ao final do conto, somos deixados com Holmes e Watson parados em frente à janela enquanto contemplam Slaney sendo preso e levado pela polícia. É então que a mensagem que Holmes escreveu ao assassino nos é apresentada quando ele a entrega a Watson, querendo testar se o amigo consegue decifrar o código:

> "- Veja se entende, Watson - disse - ele, com um sorriso.
> Não havia nenhuma palavra escrita. Apenas uma fileira de dançarinos.

- Se se servir do código que lhe expliquei, poderá entender o bilhete - disse Holmes. - Verá que está escrito: "Venha aqui imediatamente". Eu estava certo de que ele não recusaria tal convite, já que nunca imaginaria que pudesse vir de outra pessoa além da Sra. Cubitt." (DOYLE, 2005, p.64)

Desta vez, o próprio Holmes propõe, por meio de Watson, o desafio de descobrir a mensagem cifrada, desta vez já tendo explicado anteriormente o código, o que facilita não apenas para o médico descobrir a resposta, mas também para o leitor. A mensagem diz "*come here at once*", ou "venha já até aqui", em uma tradução livre. Uma mensagem simples e convincente, que conseguiu atrair o assassino para a armadilha de Holmes, garantindo ao detetive mais um caso solucionado.

Nesta aventura de Holmes se encontram, portanto, todas as características da ficção policial: uso de raciocínio lógico, método e análise, um mistério curioso a ser desvendado pelo detetive, aqui representado por uma série de desenhos, sendo algo bastante fora do comum para os padrões dos contos de Holmes, que, devemos lembrar, contém casos envolvendo uma reunião de pessoas ruivas, caixas contendo cinco sementes de laranjas e outras contendo mistérios envolvendo seis bustos de Napoleão Bonaparte e até mesmo algumas envolvendo plantas misteriosas, cujo veneno é capaz de deixar uma pessoa louca.

No entanto, *The adventure of the dancing men* se caracteriza por ser uma narrativa contendo um assassinato, o que é raro no cânone do detetive britânico, além de possuir este tom levemente excêntrico e curioso com os criptogramas, mas que concede ao leitor a chance de resolver o mistério junto com o detetive.

A presença da verossimilhança no romance policial, como já dissemos aqui, se expressa principalmente pela representação da sociedade inglesa do século XIX. Não há apenas a representação da nobreza e da burguesia, apesar de personagens destas classes estarem sempre ocupando papeis centrais no desenvolvimento da trama, sendo representados como os clientes de Holmes e muitas vezes como os próprios criminosos perseguidos pelo detetive. Os subúrbios também são representados nos contos de Conan Doyle, o que é aparente pela forma com a qual Holmes interage com personagens de várias posições sociais. Por exemplo, é notória sua associação a meninos órfãos ou mendigos que lhe auxiliam, prestando informações e investigando lugares mais

obscuros da cidade de Londres sem chamar a mesma atenção que um homem obviamente burguês chamaria. Holmes sempre utiliza esses colaboradores quando não quer se disfarçar ou sair em trabalho de campo. Sendo assim, a Londres suburbana, misteriosa e perigosa também fazia parte da ambientação do romance policial, demonstrando a importância do espaço em sua estrutura.

Como já havia sido dito, é a sociedade burguesa que é representada nos romances policiais, e não apenas nos de Conan Doyle, mas nos de Agatha Christie também. Assassinatos, intrigas, roubos, problemas familiares, todas essas questões são pertinentes ao novo estilo de vida burguês que tomava forma na sociedade, e é justamente este estilo que nos é apresentado nas tramas no romance policial. E, em troca de ter sua sociedade e sua cultura representadas no romance policial, a sociedade leitora, mesmo tendo consciência do estatuto de ficção deste gênero, se envolve e entra no jogo narrativo voluntariamente, tentando desvendar os enigmas propostos junto com o detetive, pensando e analisando as pistas que são dadas ao decorrer do corpo narrativo e se surpreendendo com o final, muitas vezes inesperado, do mistério.

Estas noções de verossimilhança serão muito importantes também na análise do próximo conto de Sherlock Holmes, visto que este apresenta várias modificações com relação aos contos anteriores, inclusive quebrando uma das principais estratégias narrativas utilizadas para a manutenção da verossimilhança na ficção policial, como veremos logo a seguir. *The adventure of the dancing men* consegue manter a verossimilhança uma vez que já estabelece desde o início da narrativa o que o detetive é ou não capaz de fazer, conseguindo com que o leitor não pense que as habilidades de Holmes são sobrenaturais ou simplesmente impossíveis para um ser humano. Que as habilidades de Holmes são improváveis é um fato, porém a explicação lógica por detrás de todas as suas deduções faz com que o leitor compre o pacto narrativo e aceite que Holmes é capaz de chegar a tais conhecimentos por meio de suas incríveis habilidades lógicas. Na realidade, as explicações concedidas pelo detetive faz com que suas deduções pareçam tão simples e mundanas que o leitor não apenas confia na capacidade do detetive, mas acredita ser também capaz de chegar à tais conclusões caso analise cuidadosamente os enigmas propostos.

No entanto, em muitos casos, como dissemos, as pistas não são concedidas ao leitor da mesma forma com que são concedidas ao detetive, o que não permite que o leitor consiga se equiparar a Holmes, e tampouco não consegue decifrar o enigma, restando a ele apenas se divertir enquanto acompanha as peripécias do detetive e a

demonstração de seu método lógico. No conto que analisaremos a seguir, veremos um exemplo muito famoso dentre o cânone sherlockiano, de uma narrativa que não apenas não concede ao leitor as mesmas chances que ao detetive de solucionar o mistério, mas que altera vários dos pressupostos da ficção policial deste período, tornando-o especial dentre as várias aventuras protagonizadas por Sherlock Holmes

3.3 - A juba de leão: o detetive como narrador

O conto *The Lion's Mane* é um dos mais icônicos dentro do cânone sherlockiano, sendo uma das poucas aventuras narradas de forma autodiegética, ou seja, pelo próprio detetive, e não por Watson, o narrador costumeiro dos contos de Holmes. Este conto está presente na compilação de contos intitulada *The Case-Book of Sherlock Holmes* (1927) que, além de ser a última das seis compilações das aventuras do detetive, contém muitas narrativas pouco ortodoxas dentro do cânone sherlockiano, como *The Blanched Soldier* (1926), que é o primeiro conto narrado pelo próprio detetive, e *The Mazarin Stone* (1921), que é o único conto narrado de forma heterodiegética, embora nos seja informado de que o narrador é, de fato, o próprio Watson.

Além de conter estes elementos pouco usuais dentro do cânone do detetive*, The Lion's Mane* ainda se destaca por possuir um criminoso pouco convencional, além de ser um dentre os muitos contos em que o leitor não possui as mesmas oportunidades que o detetive de desvendar o enigma proposto. Sendo assim, o papel do leitor é acompanhar o processo de raciocínio do detetive, com suas deduções e questionamentos, prestando atenção às possíveis pistas que este encontrar ao decorrer da narrativa.

Apesar de este conto ser narrado de maneira autodiegética - o que vai contra os pressupostos não apenas desta fase da ficção policial, mas também da seguinte, a da Era de Ouro e do *clue-puzzle* -, não há problema no que diz respeito à ocultação das pistas, na manutenção do suspense e, consequentemente, da unidade de efeito, uma vez que mesmo com o personagem detetive narrando, ele informa aos leitores apenas frações de sua linha de raciocínio, mantendo os efeitos de suspense. Mesmo nos guiando pelo cenário da trama e nos apresentando aos personagens e suas motivações e até mesmo nos revelando algumas pistas e realçando aspectos que considera importante no caso, Holmes não informa o leitor sobre vários movimentos que toma, bem como sobre quando muda suas suspeitas para o verdadeiro criminoso.

Notamos então, que apesar de narrado pelo próprio Sherlock Holmes, a voz narrativa do detetive, apesar de bastante diferente da de seu amigo, como iremos analisar, possui praticamente a mesma função da deste, visto que mesmo não conseguindo acompanhar o raciocínio do detetive, Watson narrava todos os eventos e pistas com fidelidade, garantindo que o leitor pudesse enxergar tudo o que ele e Holmes estavam vendo naquele momento, mesmo que ele, Watson, não compreendesse a importância daqueles elementos para a solução do enigma proposto. Da mesma forma, Holmes narra com fidelidade as pistas que encontra e o que considera importante, porém a narração da focalização interna do personagem é fragmentada, com várias paralipses [48], ocultando os pensamentos completos e reais do detetive naquele momento e mantendo o leitor no escuro.

Sendo assim, ter o detetive como narrador, neste caso, não compromete a unidade de efeito. Na realidade, a narração autodiegética de Holmes acaba mesmo por guiar o leitor a uma falsa suspeita contra um dos personagens, desviando-o da verdadeira solução do enigma, como veremos mais a frente.

Passemos então à apresentação do enredo e dos personagens deste conto. Primeiramente, é importante saber onde este conto se encaixa na cronologia de Sherlock Holmes. Como já informado, *The Lion's Mane* está na última compilação de contos do detetive, sendo portanto, uma de suas últimas aventuras. A narrativa tem lugar após Holmes deixar o apartamento 221B na Baker Street e se mudar para uma vila no interior da Inglaterra para criar abelhas, buscando um pouco de descanso da vida perigosa que levava como detetive. No entanto, sua aparente paz é interrompida quando um caso bastante curioso acontece na vila onde mora e acaba por atrair sua atenção. Fitzroy McPherson, um dos professores da escola preparatória local é encontrado agonizando na areia da praia onde costumava nadar, com as roupas mal colocadas no corpo e as costas marcadas por feridas dolorosas, parecidas com marcas de chicote. Antes de morrer, as últimas palavras do professor são "A juba de leão", expressão presente no título deste conto, tal qual "*The adventure of the speckled band*", conto que estudamos anteriormente.

As suspeitas sobre a morte de McPherson recaem sobre outro professor, Ian Murdoch, que era conhecido por sua personalidade fria e até um pouco violenta, é

[48] Paralipse é um conceito concebido pelo estudioso Gérard Genette, indicando, na estrutura da narrativa, quando há a omissão de alguma ação tomada pelos personagens, tendo sido realizada deliberadamente pelo autor.

também mencionado que os dois professores têm uma rivalidade e que Murdoch não gostar do cachorro de McPherson. Dentre os personagens temos ainda Stackhurst, o diretor da instituição de ensino e amigo de Holmes; Maud, noiva de McPherson, e sua família; e o investigador local responsável pelo caso.

O conto começa, então, com Holmes explicando sua atual situação, dizendo que como Watson está casado e ele próprio vivendo fora de Londres, fora obrigado a começar a escrever suas próprias aventuras, agindo como seu próprio biógrafo. Holmes menciona, já logo no começo, que irá narrar a trama de seu próprio jeito, focando no processo dedutivo e racional, enquanto que o próprio Watson se refestelaria com o aspecto misterioso do enigma proposto neste conto. Este detalhe constitui uma continuidade com a série do detetive, visto que desde *A Study in Scarlet*, a primeira narrativa protagonizada por Holmes e Watson, o detetive desaprova a maneira com a qual o médico narra suas aventuras, reclamando que Watson sempre preferia focar nos aspectos românticos e até mesmo sensacionalistas do caso, dando bastante importância à ação, ao invés de narrar o que "realmente importa", o que no caso seria o processo de raciocínio lógico e dedutivo executado pelo próprio Holmes.

Ironicamente, apesar de serem notáveis as diferenças entre as narrativas dos dois personagens, percebemos que Holmes, mesmo focando no processo dedutivo e lógico, concede sim espaço narrativo para a contextualização e a descrição do cenário, bem como para as relações entre os personagens, assim como Watson fazia. O detetive diz, logo no começo de *The Blanched Soldier*, que tentou compor uma narrativa apenas com seu trabalho investigativo, mas que isto diminuiu muito o valor literário dela e que, na verdade, Watson tinha razão em romantizar os casos resolvidos por ele, visto que isto acrescenta muito valor ao texto, além de deixá-lo mais atraente aos olhos do leitor.

Ainda no início da narrativa, Holmes nos concede alguns dados importantes, como o ano em que trama tem lugar: 1907, já século XX, o que contextualiza este conto como um dos últimos do detetive britânico. As várias mudanças proporcionadas por esta virada de século serão estudadas aqui. Holmes também nos informa sobre uma tempestade de ventos que ocorreu recentemente no local, o que pode parecer um detalhe sem importância, mencionado apenas devido à extrema meticulosidade do detetive em relatar suas ações e o mundo ao seu redor, porém este pequeno detalhe prova-se de grande importância para a solução do enigma proposto, podendo inclusive ser considerado como o fator motivador da morte de McPherson e seu cachorro.

3.3.1 - O enigma da juba de leão e as mudanças nos pressupostos da ficção policial

A trama em si tem início quando Holmes encontra Stackhurst e os dois decidem ir até a praia nadar. Pelo caminho, o diretor o informa de que McPherson provavelmente já está por lá, visto que o professor de ciências tinha este costume de sair para mergulhar, as vezes levando seus alunos consigo. No entanto, ao chegarem à praia, são recebidos por uma cena assustadora:

> Naquele momento, vimos o homem em pessoa. Sua cabeça surgiu acima da orla do penhasco onde a trilha acaba. Depois, todo o seu vulto apareceu no topo, cambaleando como um bêbado. Quase instantaneamente, ergueu as mãos para o alto e, com um berro terrível, caiu com o rosto no chão. Eu e Stackhurst corremos para acudi-lo (separavam-nos dele uns quarenta e poucos metros) e o viramos de costas. Era evidente que estava morrendo. Não podiam significar outra coisa aqueles olhos vidrados e fundos, e as faces de uma lividez extrema. Por um instante, veio-lhe ao rosto um clarão de vida, e ele pronunciou duas ou três palavras com um ansioso ar de advertência. Foram "a juba do leão". Não podia haver coisa mais fora de propósito e ininteligível, mas não me foi possível distorcer o som para chegar a qualquer outro sentido. Em seguida, ele se soergueu do chão, lançou os braços para o ar e caiu para o lado. Estava morto.
> Meu companheiro ficou transido de terror perante o fato, mas eu, como bem se pode imaginar, conservei os sentidos completamente despertos. E isso era necessário, pois logo se tornou patente que nos encontrávamos perante um caso extraordinário. O homem estava vestido apenas com seu sobretudo, as calças e sapatos de lona desamarrados. Ao tombar, o sobretudo, que apenas fora atirado sobre os ombros, deslizou, deixando-lhe o tronco exposto. Olhamos com assombro. As costas estavam cobertas de linhas vermelho-escuras, como se MacPherson tivesse sido terrivelmente açoitado com um chicote de arame fino. O instrumento com que esse castigo tinha sido infligido era visivelmente flexível, porquanto os longos vergões se curvavam, contornando-lhe os ombros e as costelas. Escorria-lhe sangue pelo queixo, pois ele mordera o lábio inferior no paroxismo da agonia. O rosto, estirado e disforme, mostrava como havia sido terrível seu derradeiro combate com a morte. (DOYLE, 2005, p.50-51)

A descrição da morte de McPherson e do estado de seu corpo por Holmes é bastante crua e desapaixonada, o que é demonstrado pela calma com que o detetive lidou com a situação, enquanto Stackhurst ficara aterrorizado com a situação, conforme apontado pelo detetive. As circunstâncias da morte do professor de ciências além de serem misteriosas, são bastante violentas, o que não era comum durante esta fase da ficção policial. O sentimento de horror paira sobre o corpo de McPherson, que apresentava vários sinais de sua aparente luta contra o agressor. O efeito chocante da morte de McPherson é apresentado ao leitor de forma a despertar alguns questionamentos, como, por exemplo, como seria possível que outro ser humano fosse capaz de afligir tantos ferimentos em um companheiro? O próprio detetive questiona

isto, acreditando que o sentimento de ódio estaria envolvido nesta morte. Estas questões preparam a narrativa para o aparecimento do personagem que viria a se tornar o principal suspeito pela morte do colega de trabalho, o professor de matemática Ian Murdoch.

Com a análise do corpo e da cena do crime, o detetive já tira algumas conclusões sobre o caso, sendo que algumas dessas provam-se incorretas posteriormente e alguns elementos já se provam importantes, como o fato de o professor aparentemente não ter entrado na água e as marcas em suas costas.

> No final da trilha ficava a considerável lagoa que a maré formava ao baixar. MacPherson tinha se despido, pois lá estava sua toalha, sobre uma rocha. Estava dobrada e enxuta, de modo que, segundo as aparências, ele nem chegara a entrar na água. Uma vez ou duas, enquanto eu pesquisava no meio dos seixos duros, notei pequenos trechos cobertos de areia onde se viam as marcas de seus sapatos de lona e até de seus pés descalços. Esta última circunstância provava que ele estivera pronto para o banho, porém a toalha indicava que não chegara a banhar-se.
> E aí é que o problema se definia claramente — o problema mais estranho com que eu já me havia deparado. O homem estivera na praia por quinze minutos, no máximo. Stackhurst saíra das Empenas pouco depois dele, de forma que quanto a isso não havia dúvida. Ia tomar banho e chegara a tirar a roupa, como o provavam os sinais de seus pés descalços. E eis que, de súbito, tornara a enfiar apressadamente as roupas (elas estavam em desordem e desatadas) e voltara sem tomar banho, ou pelo menos sem se enxugar. E a razão dessa mudança de propósito era devida ao fato de ele ter sido vergastado de uma maneira selvagem e desumana, torturado até morder os lábios durante a agonia, tendo-lhe apenas restado forças para se arrastar um pouco e morrer. (DOYLE, 2005, p.53)

Vemos que as suposições do detetive nunca são extremamente conclusivas, que ele está sempre pensando nas possibilidades e probabilidades sobre qual pode ser a verdadeira resposta para o enigma. É bastante interessante notar como o detetive calcula as probabilidades, faz suas deduções e está sempre especulando sobre o caso, o que evidentemente não ocorreria nos contos narrados por Watson, afinal, sendo este o personagem cuja focalização narrativa interna nós acompanhamos, não haveria como observar também os pensamentos internos do detetive. Sendo assim, para os apreciadores do gênero policial, é definitivamente interessante observar como o raciocínio do detetive funciona de fato, mesmo que sua linha de pensamento não seja completamente seguida. Acompanhamos as suspeitas, os enganos e as deduções e conclusões tiradas por ele, mesmo que estes processos não sejam apresentados na íntegra.

Após a investigação do corpo de McPherson, Ian Murdoch aparece e logo de início já é descrito como uma pessoa fria e de temperamento um pouco violento. Holmes diz que o professor pareceu chocado de verdade ao ver o que havia acontecido com o colega de trabalho, porém mesmo assim lança suspeitas sobre ele, sabendo que a rivalidade entre os dois era conhecida.

Ian Murdoch serve como um suspeito falso neste conto. Várias pistas apontam para ele, desde a morte do cachorro de McPherson até a subtrama do noivado secreto do professor de ciências com Maud, uma das moças mais cobiçadas da vila e em quem Ian Murdoch também estava interessado. O fato de o próprio detetive jogar também suspeitas sobre o professor de matemática colabora ainda mais para que o leitor suspeite dele e de suas intenções.

Vemos aqui, com a narrativa de Holmes, uma estratégia narrativa que viria a ser consagrada por Agatha Christie, como estudaremos mais adiante nesta dissertação: usar a narrativa em primeira pessoa, seja homodiegética ou autodiegética - como um artifício para desviar o leitor da verdadeira resolução do enigma. Holmes, apesar de informar ao leitor os elementos que considera interessantes na cena do crime, acaba por impor suas suspeitas sobre Ian Murdoch ao leitor, mesmo não sendo conclusivo nestas, como pudemos observar acima. Considerando o fato de que o leitor acredita na credibilidade de Holmes, o simples fato de o detetive descrever as ações do professor como suspeitas já são suficientes para marcá-lo como o principal suspeito do crime. Evidentemente, isto é feito de forma intencional, pois ao fazer o detetive lançar a sombra de suspeita sobre Ian Murdoch, Conan Doyle tem o caminho livre para surpreender o leitor com o desfecho de sua narrativa e a resolução do enigma, mantendo a unidade de efeito mesmo tendo o detetive narrando a fábula.

São várias as ocasiões em que Holmes suspeita de Murdoch, principalmente das ações furtivas e do temperamento explosivo deste. Por exemplo, quando Holmes vai até a casa dos Bellamy e encontra Murdoch lá, o professor de matemática sai rapidamente do local, o que deixa o detetive curioso:

> O que maior impressão me causou foi o fato de o Sr. Murdoch ter aproveitado a primeira oportunidade para escapulir da cena do crime. Uma suspeita vaga e nebulosa começava agora a se delinear em meu espírito. Talvez a ida à casa dos Bellamys pudesse lançar alguma luz sobre o assunto. Stackhurst recobrou a calma, e dirigimo-nos para a alegre vivenda. (DOYLE, 2005, p.56)

E novamente, podemos observar as suspeitas do detetive, comentando sobre investigar Ian Murdoch, e seus antecedentes, inclusive mencionando que Stackhurst também desconfiava de seu funcionário.

> Novamente me pareceu que a sombra que pairava em redor desse homem estranho tomava forma mais definida. Era necessário examinar-lhe os antecedentes. Seus aposentos deviam ser minuciosamente revistados. Stackhurst mostrou-se um colaborador espontâneo, pois também em seu espírito iam se formando vagas suspeitas. Voltamos de nossa visita ao Remanso com a esperança de já ter nas mãos um dos fios dessa complexa meada. (DOYLE, 2005. p.58)

A função do personagem na trama fica mais evidente como um suspeito falso quando tem início a subtrama da família Bellamy, onde Murdoch é encontrado após o crime e chama a atenção do detetive, que passa a suspeitar dele.

Ao analisar as roupas do morto, Holmes se depara com um bilhete, aparentemente marcando um encontro amoroso e assinado "Maudie". Ao inquirir sobre quem poderia ser tal moça, Holmes descobre se tratar de Maud Bellamy, filha do fazendeiro Bellamy, um dos residentes da vila. A subtrama do relacionamento entre Maud e McPherson é rapidamente desvendada: eles estavam noivos secretamente e iam se casar, embora o pai da moça não aprovasse a relação. A família Bellamy chega a ser rapidamente considerada suspeita pelo detetive da polícia, visto a reação violenta com que o Sr.Bellamy e seu filho William reagem quando ouvem o nome de McPherson.

Sendo assim, a subtrama de Maud Bellamy serve ao propósito de tornar Ian Murdoch ainda mais suspeito aos olhos do leitor - e, neste caso, também do detetive. Quando Holmes chega até a residência dos Bellamy, acompanhado por Stackhurst e o policial, eles se deparam com Murdoch, que se retira rapidamente assim que os vê. O detetive diz claramente que considerou a atitude do professor de matemática suspeita, especialmente pelo fato de ele ter sido tão hostil.

Durante a conversa com Maud, o detetive descobre que ela e Fitzroy McPherson se comunicavam por meio de bilhetes - que a moça se recusa a informar como estes eram trocados, pois o detetive nota que eles não possuem o carimbo dos correios -, e que Ian Murdoch também a estava cortejando, lançando ainda outra suspeita sobre ele, mesmo com a moça afirmando que o professor de matemática havia desistido de lhe fazer a corte. No entanto, logo após esta cena, temos um novo vislumbre dos pensamentos internos do detetive, e percebemos que ele mantém sua suspeita em Ian Murdoch, conjecturando o que este pode ter feito para cometer o crime, sempre analisando as probabilidades.

Esta estratégia é um efeito que surpreende muito o leitor quando este constata que Ian Murdoch provavelmente não é o assassino, quando ele é atacado pelo mesmo agressor que McPherson e aparece com as roupas rasgadas e as mesmas marcas encontradas no outro professor. Esta cena ocorre quando Holmes já estava desconfiado sobre quem - ou o que - seria o verdadeiro culpado pela morte de McPherson e seu cachorro, porém, apesar de informar aos leitores de que estava começando a ter outra ideia sobre o caso, indicando que Murdoch não era mais o alvo de suas suspeitas, Holmes para de compartilhar sua linha de pensamento com o leitor, deixando-o no escuro e sem saber de quem suspeitar, afinal, pouquíssimos leitores pensariam na ideia de um animal aquático conhecido pela alcunha de "juba de leão".

É possível então notar algumas diferenças entre este conto e os anteriores do cânone do detetive. Enquanto nas outras narrativas tínhamos a fórmula do cliente, normalmente alguém nobre ou ligado à nobreza, que vinha buscar o auxílio do detetive para resolver algum problema, neste conto não temos a figura emblemática do cliente, visto que o detetive é motivado a desvendar o enigma justamente por conhecer a vítima - que no caso é um professor de uma escola pequena, obviamente não pertencente à nobreza - o que por si só já é uma mudança nos pressupostos desta fase do romance policial, já indicando a mudança histórica do século XIX para o XX.

Para continuar com os pressupostos de verossimilhança e representação intrínsecos à ficção policial, foi necessário mudar algumas das fórmulas deste tipo de narrativa, como fica mais evidente na Era de Ouro, como por exemplo, os personagens deste conto são, em sua grande maioria, trabalhadores, representados pelos professores da instituição de ensino de Stackhurst. Essa mudança reflete a própria alteração ocorrida na organização social deste período, com a classe burguesa como sendo a predominante na sociedade e que, portanto, exige mais representação na literatura, especialmente em um gênero tão popular como a narrativa policial. O fato de os contos de Holmes serem publicados em uma revista, a *Strand*, fez com que este gênero se tornasse ainda mais popular, especialmente entre a burguesia, classe que possuía maior poder aquisitivo para comprar tais revistas, podendo acompanhar as aventuras do detetive britânico. Sendo assim, nada mais natural que a burguesia passasse a ser, gradualmente, mais representada na narrativa policial, culminando no *clue-puzzle* da Era de Ouro, na qual a burguesia efetivamente ocupa o lugar antes preenchido pela nobreza, tanto no papel de clientes como nos de vítima, criminoso e suspeitos.

Nota-se aqui, então, uma pequena mudança em relação às histórias clássicas de Sherlock Holmes, visto que há elementos que viriam a ser consagrados apenas na próxima fase da ficção policial. Não há, neste conto, a já clássica cena com Holmes deduzindo informações sobre seu cliente, assim como também não há a presença de um cliente, visto que o detetive acabou se envolvendo no caso de forma mais casual e até mesmo pessoal, uma vez que ele conhecia a vítima pessoalmente. Evidentemente, não há a presença de Watson, o que acaba sendo chocante, visto que mesmo após o casamento do personagem, este continuou a participar de forma ativa em várias outras histórias protagonizadas por Holmes. Como já mencionado, não há a presença de nobres da trama, o que é parcialmente justificado pelo fato de Holmes morar em uma vila pequena, com poucos habitantes, cujas vidas sociais giram em torno da escola preparatória e seus estudantes e professores, tanto que os papéis de vítima e suspeito são exercidos pelos professores Fitzroy McPherson e Ian Murdoch, respectivamente.

3.3.2 - A natureza do assassino

A natureza curiosa do "assassino" remota novamente a *Murders on the Rue Morgue*, de Poe, visto que o criminoso aqui em questão também é um animal, tal como no conto de Poe. Neste aspecto, *The Lion's mane* se diferencia de *The speckled band*, justamente porque no conto que estamos estudando agora, o animal selvagem - uma criatura aquática - está atacando pessoas como um mecanismo de defesa, porque esta é sua natureza, ao contrário de *The speckled band*, onde o animal exótico é utilizado por um humano. A serpente é a arma do crime e não a criminosa, Podemos então dizer que *The speckled band* se aproxima mais do romance *The hound of the Baskervilles*, no qual o cão em questão também é utilizado por um humano como arma para realizar seus objetivos criminosos. Já *The lion's mane* está mais próxima do conto de Poe mencionado acima, uma vez que um macaco é quem comente os violentos crimes da Rua Morgue, sem a interferência de um humano, tal qual a *Cyanea Capilatta*, de *The lion's mane*.

Concentrando suas suspeitas em Murdoch, Holmes não consegue dar continuidade a sua teoria e explicitamente declara que o leitor não irá encontrar entre suas crônicas nenhum caso que o tenha levado tão perto do limite de seus poderes como este, visto que mesmo sua imaginação não estava conseguindo encontrar nenhuma solução para o mistério. É apenas com a morte do cachorro de McPherson que Holmes

consegue novos dados para adicionar às suas deduções e passa a analisar o caso novamente. Quando é anunciada a morte do animal e o detetive descobre que ele foi encontrado no mesmo lugar que seu dono e conclui que o local - no caso, a praia - deve ter muita importância para a resolução do enigma. É necessário dizer que o lugar é um dos elementos mais interessantes na ficção policial, estando muitas vezes ligado diretamente com a solução do enigma, o que é o caso deste conto.

É retornando à praia para examinar o lugar onde o cachorro morrera que Holmes tem uma ideia e passa a criar uma nova teoria para explicar os acontecimentos:

> Durante longo tempo fiquei absorto em profundos pensamentos, enquanto as sombras se tornavam cada vez mais densas ao redor de mim. Minha cabeça estava povoada de pensamentos que iam e vinham.
> O leitor deve se lembrar do que acontece quando, num pesadelo, sente a existência de uma coisa muito importante, que procura e que sabe que está ali, mas fora do seu alcance. Era exatamente o que eu sentia naquela tarde, ali sozinho, naquele lugar de morte. Então, por fim, voltei-me e vagarosamente dirigi meus passos para casa.
> Havia atingido o alto da vereda quando a ideia me veio. Como um relâmpago, lembrei-me da coisa que eu queria tão avidamente agarrar e não conseguia. O leitor sabe, ou então Watson escreveu inutilmente, que possuo um vasto cabedal de conhecimentos esparsos, sem nenhuma sistematização científica, mas que me são de grande préstimo para as necessidades de meu ofício. Meu espírito parece um quarto atulhado de pacotes de toda espécie que ali foram guardados; são tantos, tantos, que eu apenas tenho uma vaga ideia do que lá existe. Sabia da existência de alguma coisa relacionada com o presente caso. Era uma coisa ainda muito nebulosa, mas pelo menos eu sabia o modo de torná-la clara. Era qualquer coisa de monstruoso, de incrível, mas não deixava de ser uma possibilidade. Precisava esclarecer aquilo integralmente. (DOYLE, 2005, p.59)

É neste ponto que o detetive informa que teve uma nova ideia sobre o enigma a ser decifrado, mas não relata seus pensamentos diretamente ao leitor. Os pensamentos de Holmes referentes às verdadeiras pistas do caso não são concedidas ao leitor, que fica novamente no escuro, especialmente porque ao conversar com o inspetor da polícia, que quer efetuar a prisão de Murdoch, Holmes contraria completamente a ideia, explicando que a natureza peculiar das marcas encontradas nas costas de McPherson e seu cachorro são a chave para encontrar o assassino, assim como as palavras "juba de leão".

Neste momento já podemos ter a certeza de que o detetive já decifrou o enigma, ou ao menos está muito próximo de descobrir a verdade. Mas como já é de praxe, o detetive nunca revela a solução do enigma antes do final da narrativa e neste conto não é diferente. Mesmo tendo conhecimento de que Holmes já sabia qual era a resposta a esta

altura da trama, o leitor vê que o detetive não apenas não revela nada ao inspetor de polícia, como ainda pede para que este lhe dê o tempo de uma hora, para que ele consiga achar a prova definitiva contra o culpado, solucionando o caso.

No entanto, antes que Holmes consiga ir até a biblioteca procurar pelo livro que necessita, Ian Murdoch aparece, seu rosto demonstrando agonia. Se descobre então que ele fora atacado pelo mesmo agressor que McPherson e traz nas costas as mesmas marcas encontradas no corpo do colega, tendo sido encontrado no mesmo local em que o outro morrera. Decidindo então não perder tempo, Holmes desce até a praia com Stackhurst e o inspetor de polícia, onde as três vítimas foram atacadas. Holmes procura pelas pedras ao redor da praia até encontrar o verdadeiro criminoso: uma *Cyannea Capilatta*, um animal marinho conhecido como "juba de leão", justamente por possuir filamentos que se assimilam aos pelos do felino quando boiam na água.

> — Cyanea! — exclamei. — Cyanea! Contemplem a juba do leão.
> O estranho objeto que eu indicava com o dedo parecia realmente uma massa emaranhada que tivesse sido arrancada da juba de um leão. Ali estava, sobre uma prateleira de rocha, mais ou menos um metro dentro da água, um ser curioso, ondeante, vibrátil, cabeludo, com as tranças amarelas salpicadas de prata. Percebia-se que pulsava com uma dilatação e uma contração lenta e pesada.
> — Já fez demasiado mal. Sua época acabou! — gritei.
> — Ajude-me, Stackhurst! Vamos acabar com o assassino definitivamente.
> Havia uma grande pedra logo acima da borda, e nós a empurramos até que ela caiu com tremendo fragor na água. Terminado o redemoinho, vimos que a pedra havia parado sobre a borda inferior. Uma ponta solta da membrana amarela mostrava que nossa vítima estava debaixo da pedra. Uma espuma grossa e oleosa ressumava de sob a pedra e manchava a água ao redor, subindo lentamente à superfície. (DOYLE, 2005. p.63)

Quando há a revelação de que o criminoso é, na realidade, um animal, o leitor pode considerar isto anticlimático e até mesmo inverossímil, mas é necessário lembrar que logo no início da narrativa Holmes menciona a existência de uma tempestade de vento, que provavelmente foi a responsável por trazer o animal até a costa da praia da vila de Holmes.

Parte dos efeitos que compõe a unidade são criados justamente pela natureza misteriosa e fantástica do responsável pela morte de McPherson e seu cachorro. Aliás, a morte do cachorro também é de fundamental importância para que Holmes conseguissem decifrar o mistério. Quando o animal morre no mesmo local que seu dono, com as mesmas marcas vermelhas, Holmes se convence de que o local do crime era fundamental para a ocorrência destas mortes, sendo que isto foi o que o motivou a

procurar informações sobre a praia e animais aquáticos, que foi como Holmes descobriu se tratar de uma criatura marinha.

Holmes até mesmo diz que poderia ter pensado em uma criatura marinha mais cedo e que não teria dúvidas que a morte de McPherson fora provocada por uma caso este tivesse sido encontrado dentro da água. Mas como o professor fora encontrado na areia e sua toalha ainda estivesse seca, Holmes acreditou que McPherson não havia chegado a entrar na água e, portanto, não cogitou inicialmente a hipótese de um animal tê-lo atacado. Porém, o detetive rapidamente percebe seu erro, provando que mesmo quando se engana, é capaz de se redimir e chegar à solução correta do enigma.

Sendo assim, as pistas mais importantes para a resolução do mistério são as circunstâncias da morte do cachorro, uma pista estratégica, uma vez que também leva a Ian Murdoch, especialmente porque neste momento da narrativa, o detetive ainda suspeitava do professor; e a toalha de McPherson, cujo significado foi interpretado inicialmente de forma errônea pelo detetive, que ao ver que esta estava seca, concluiu que o professor não havia chegado a entrar na água, quando, na realidade, ele havia entrado no mar, porém não tinha tido tempo de se secar devido ao ataque da *Cyannea* e seu desespero para buscar ajuda.

A Juba de Leão (*the lion's mane*) é interpretada pelo investigador da polícia de forma incorreta. Ao notar a sonoridade semelhante das palavras "lion"" (leão) e Ian, em inglês, o policial acredita que as últimas palavras de McPherson foram, na realidade, uma acusação à Ian Murdoch, enquanto Holmes, apesar de ainda não suspeitar do envolvimento do animal, entende as palavras em seu sentido correto, sabendo que não era a primeira vez que se deparava com tal expressão, embora não pudesse se lembrar no momento onde a tinha escutado ou lido.

É então com a morte do cachorro que Holmes passa a acreditar que o culpado está, de alguma forma, ligado com a praia. O fato de a expressão "juba de leão" não ser estranha a ele, faz com que o detetive passe a considerar a possibilidade de McPherson ter entrado na água e, consequentemente, o detetive se retira para procurar um livro com informações sobre animais marinhos, descobrindo a *Cyannea Capilatta*, a verdadeira culpada pela morte de McPherson.

O final do conto, com Holmes reunindo Stackhurst, o inspetor da polícia e o próprio Ian Murdoch e explicando como resolveu o enigma não é muito comum entre os contos do detetive, visto que este costuma conceder explicações detalhadas sobre a resolução apenas à Watson, normalmente quando ambos estão no apartamento 221B da

Baker Street. Contudo, esta espécie de cena final, com o detetive reunindo os personagens centrais da narrativa e explicando passo a passo como resolveu o enigma é extremamente comum no *clue-puzzle*, sendo uma das principais característica desta modalidade da ficção policial. O fato de uma cena deste tipo estar presente já neste conto, um dos últimos do cânone sherlockiano, faz de *The Lion's Mane* um dos mais interessantes da série do detetive britânico, justamente por estar na transição entre as duas primeiras fases da ficção policial.

Sendo assim, podemos concluir que *The Lion's mane* é definitivamente um conto que se destaca dentre os mais de 70 contos da série sherlockiana. A narrativa contém vários aspectos inovadores com relação aos contos anteriores, bem como também apresenta elementos que seriam explorados com mais afinco durante a próxima fase da ficção policial, como estudaremos a seguir, na análise das obras de Agatha Christie. O fato de este conto ser narrado de forma autodiegética, ou seja, pelo próprio Sherlock Holmes faz com que a estratégia narrativa usada com mais frequência durante estas primeiras fases da ficção policial se modifique drasticamente, porém, esta estratégia que poderia comprometer a unidade de efeito, mostra-se bastante interessante para o leitor, uma vez que este estava sempre acostumado a acompanhar as façanhas do detetive por meio dos olhos de Watson, e agora possui a oportunidade de compreender melhor o funcionamento da mente de Holmes, percebendo como ele sempre presta atenção aos detalhes ao seu redor, calculando probabilidades e fazendo deduções, sempre tentando montar um quebra-cabeças com as pistas que encontra em suas investigações.

No entanto, apesar de ser possível compreender melhor o personagem ao acompanhar sua narrativa com focalização interna, muitos dos pensamentos mais importantes do detetive não são apresentados ao leitor, o que mantém o suspense necessário para a unidade de efeito existir. Sendo assim, a relação entre o leitor e o detetive neste conto, apesar de modificada, ainda espelha a relação anterior, com a mediação de Watson. O médico narrava com fidelidade as ações do amigo e os elementos que este considerava importante, bem como incluía todas as explicações que ajudassem na solução do enigma, como as retomadas do passado, que são comuns nos romances do detetive, embora sejam mais raras nos contos. Watson, apesar de ser um narrador bastante confiável, como o exigido pelos pressupostos da ficção policial, não possui a habilidade de informar os pensamentos internos do detetive, especialmente porque não seria verossímil que ele o fizesse. É interessante constatar que a habilidade da "leitura de mentes" sempre foi atribuída à Holmes, sendo sempre executada no início

de cada conto, com Holmes deduzindo várias informações sobre seus clientes e até mesmo com o próprio Watson, como pudemos ver em *The speckled band* e *The dancing men*. Como informado, este tipo de cena não se encontra neste conto, porém esta característica do detetive já está mais do que estabelecida, tornando verossímil qualquer outra dedução fantástica que este faça.

Na realidade, a credibilidade que o leitor deposita em Holmes é usada a favor do autor neste conto, em uma estratégia também muito usada por Agatha Christie, de forma magistral. Os vislumbres que temos da mente de Holmes indicam que ele suspeita levemente de Ian Murdoch durante boa parte da narrativa, embora o detetive nunca tenha adereçado tal suspeita de forma direta. Lançar um suspeito falso ao leitor é uma das principais características do *clue-puzzle* e não é muito comum nos contos de Holmes. Normalmente, não há um número muito grande de personagens, provavelmente pelo fato de contos serem narrativas mais curtas, portanto, o papel dos suspeitos fica muito limitado nesta fase. São raros os casos em que o leitor pode suspeitar de algum outro personagem que não o verdadeiro culpado, sendo estes casos mais comuns nos romances do detetive, como em *The hound of the Baskervilles*, por exemplo.

A presença dos personagens "suspeitos" é uma das características imprescindíveis para a existência do "jogo" entre o detetive e o leitor, que se prova como a especialidade do *clue-puzzle*. No entanto, este jogo ainda não é desenvolvido nos contos de Holmes, pois como observamos, o principal atrativo das aventuras do detetive britânico é acompanhar como ele resolve os enigmas que lhe são propostos. As pistas que ele encontra normalmente são bem sutis e frequentemente é necessário possuir conhecimentos profundos sobre outros assuntos que são pouco familiares ao leitor comum, como tipos e marcas de tabaco, tipos de solo, pegadas,etc.. O fato é que estes tipos de pista são muito visuais e por mais que Conan Doyle as descreva, não há como o leitor compreendê-las totalmente sem vê-las de fato.

No caso de *The Lion's mane*, apesar de o leitor possuir conhecimento sobre o que o detetive achou interessante na cena do crime, não consegue analisar tais informações sozinho, visto que a ajuda do detetive é necessária para guiá-lo pela narrativa, explicando vários elementos que o leitor não conseguiria decifrar sozinho. Por exemplo, seria necessário um conhecimento extenso sobre biologia marinha para compreender o significado das palavras "juba de leão" e a relação entre elas e o que aconteceu com McPherson para descobrir a identidade de seu agressor. Há ainda o

agravante de Holmes estar assumidamente sem ideias sobre o enigma, não conseguindo concatenar bem suas ideias, suspeitando de Ian Murdoch porém não compreendendo como ele poderia ter ferido McPherson daquela forma. Todas estas características fazem com que o leitor continue no escuro sobre a solução do enigma, não havendo possibilidades de resolvê-lo sem contar com a ajuda de Holmes.

Quando eventualmente o detetive desvenda o enigma, o leitor renova sua fé nele e o ciclo habitual dos contos de Holmes é mantido: ele informa como resolveu o mistério aparentemente indissolúvel e o leitor aceita suas explicações e deduções, pois não há forma de contestá-lo ou competir com ele, visto que não há como possuir os mesmos conhecimentos que ele possui. Assim sendo, mesmo contendo vários elementos que o diferenciem dos demais contos de Holmes, possuindo inclusive muitas características que seriam melhor desenvolvidas no *clue-puzzle*, *The Lion's Mane* é, definitivamente, um conto ao estilo de Conan Doyle e seu Sherlock Holmes, pertencente à primeira fase da ficção policial, mesmo que já possua aspectos que o marquem como um texto de transição, visto que foi escrito já durante o século XX, efetivando as mudanças históricas que ocorreram na sociedade inglesa deste período, como adereçamos nesta análise. O que mais se alterou de uma fase para a outra, quais estruturas foram modificadas e quais permaneceram, nós estudaremos no capítulo seguinte com a análise das obras de Agatha Christie.

CAPÍTULO IV - Análises das obras de Agatha Christie

4.1 - O enigma de Styles: a primeira aventura de Hercule Poirot.

The mysterious affair at Styles é o primeiro romance escrito por Agatha Christie, sendo protagonizado por seu mais importante personagem, o detetive belga Hercule Poirot. Este romance, portanto, não apenas marca a estreia da britânica como autora de narrativas policiais, mas também a estreia da série do detetive de bigodes, que conta com mais de vinte livros. O romance conta também com a presença do já mencionado personagem Arthur Hastings, amigo de Poirot e responsável por narrar suas aventuras, sendo que a relação destes dois personagens se assemelha em muito à relação entre Holmes e Watson, demonstrando novamente a necessidade de um narrador homodiegético para a estrutura narrativa dos romances dessa primeira fase do romance policial.

Os romances de Agatha Christie se encaixam, como já informado, no estilo "*clue-puzzle*" ou "*whodunnit*", e se diferenciam bastante do estilo clássico das histórias protagonizadas por Holmes, sendo que, dentre as principais mudanças significativas trazidas por essa nova modalidade, temos o alongamento da trama, com a inserção de um número maior de personagens, que servem como suspeitos de terem cometido o crime, bem como a presença de mais pistas espalhadas pela narrativa, o que concede ao leitor a mesma chance que o detetive possui para resolver os enigmas propostos. Estas mudanças evidenciam os novos estatutos dos conceitos de ficção e verossimilhança que foram sendo construídos pela sociedade leitora. Ela não mais se contentava em apenas seguir o detetive, como no caso dos contos holmesianos, mas queria também conseguir decifrar o mistério, incorporando o papel de detetive.

O fato é que, com as novas configurações históricas, incluindo a iminência de uma guerra e a consolidação da burguesia como classe dominante, o estatuto de verossimilhança muda, assim como se altera a maneira com que o mundo é representado na literatura. A figura do detetive particular excêntrico e até mesmo exótico se mantém, porém a clientela deste, antes representada majoritariamente pela nobreza, agora se vê dominada pela burguesia e por problemas e dramas comuns ao seu estilo de vida. As questões familiares e profissionais passam a receber mais importância do que joias roubadas, chantagens e conspirações internacionais contra o Estado e o detetive procura se inserir nas famílias para resolver os enigmas que as rodeiam.

Portanto, a família passa a ser uma instituição muito importante não apenas na em gêneros como o romance familiar e o romance cortês, mas também no gênero policial, passando a ocupar o papel principal nesta nova configuração narrativa, visto que, normalmente, tanto vítima quanto criminoso, bem como os demais suspeitos, são membros de uma mesma família ou amigos próximos, ligados a ela.

A presença importante da família e da relação entre os membros desta, incluindo os jogos de interesse, em especial os relacionados ao dinheiro, como disputas de herança, por exemplo, se tornam uma característica importantíssima do *clue-puzzle*, que viria a ser convertida na forma do *country house murder*, o assassinato da casa de campo, ou seja, o crime ocorrido em uma propriedade familiar inglesa, estando ligado diretamente à família. O fato de o criminoso estar na família torna o efeito de suspense e de incerteza ainda maior nestas narrativas, visto que, supostamente, membros de uma família devem cultivar relações amistosas, e sentimentos ruins como a inveja, a ganância e o ódio devem ser evitados. No entanto, são justamente tais sentimentos que serão explorados nas relações familiares no romance policial, especialmente o *country house murder*, que é o caso de *The mysterious affair at Styles*, como estudaremos aqui.

Como o próprio título indica, em *The mysterious affair at Styles* o assassinato em questão está intrinsecamente ligado a um local, a mansão Styles, propriedade da família Cavendish e localizada no interior da Inglaterra. Reiterando o que havia sido exposto, todos os personagens presentes no romance estão intimamente ligados a esta família, sendo que boa parte deles é membro dela e outros são amigos ou dependentes dela.Os personagens que atuam no romance são os seguintes: Hercule Poirot, detetive belga, refugiado na Inglaterra por conta da Primeira Guerra Mundial; Capitão Arthur Hastings, ferido em combate na mesma guerra e amigo de infância de John Cavendish; John Cavendish, enteado mais velho de Emily Inglethorp e herdeiro da propriedade; Mary Cavendish, infeliz esposa de John; Lawrence Cavendish, irmão mais novo de John, poeta frustrado e melancólico; Cynthia Murdoch, protegida de Emily Inglethorp, moradora de Styles e farmacêutica; Emily Inglethorp, dona da propriedade Styles, madrasta de John e Lawrence, casada com Alfred Inglethorp; Alfred Inglethorp, segundo marido de Emily, anos mais jovem do que ela; Evelyn Howard, encarregada dos serviços gerais e do jardim, muito próxima à família Cavendish, principalmente a Emily; Dr. Bauerstein, um médico de ascendência polonesa, vivendo como refugiado na Inglaterra.

4.1.1 - O narrador-autor e a figura do detetive na ficção policial

A trama tem início, então, quando o personagem Capitão Arthur Hastings, narrador da história, retorna à Inglaterra para se recuperar, após ser ferido na Primeira Guerra Mundial. No hospital em Londres, coincidentemente, encontra seu antigo amigo John Cavendish, que o convida para passar o período de convalescência em Styles, propriedade de sua família. Logo no início da trama, Hastings já se estabelece enquanto narrador e autor da história, afirmando ter decidido escrever os fatos como realmente aconteceram em uma tentativa de sanar os rumores e especulações que ainda cercavam o caso, mesmo depois de sua resolução.

> O grande interesse público despertado pelo que se tornou conhecido na ocasião como "O Caso Styles" já se desvaneceu um pouco. Mesmo assim, tendo em vista a notoriedade mundial que adquiriu, foi-me pedido, tanto pelo meu amigo Poirot como pela própria família, que escrevesse um relato a respeito. Esperamos que isso possa efetivamente silenciar os rumores sensacionalistas que ainda persistem. (CHRISTIE, 1983, p.7)

Como o objetivo de Hastings era justamente contar a verdade sobre o que aconteceu em Styles, sua narrativa já se impõe como confiável, o que é extremamente importante para o estabelecimento do pacto ficcional com o leitor. Sendo assim, neste caso, o leitor entrega seus olhos ao personagem Hastings, permitindo que ele o guie pela trama, confiando que ele está narrando fielmente os acontecimentos. Esta característica do pacto ficcional prova-se como importantíssima para a ficção policial na modalidade *whodunnit* ou *clue-puzzle*, visto que tem como principal objetivo o "jogo" entre o leitor e o enigma proposto. Nada mais justo, então, que sejam concedidas a ele as mesmas chances dadas ao detetive para solucionar o mistério.

Assim como Watson, Hastings impõe-se como narrador-autor, causando o aparecimento de vários traços metalinguísticos nas obras de Christie, visto que, vez ou outra, Hastings menciona sua vontade em ser detetive particular e sua queda pela escrita romântica e floreada dos romancistas policiais. Da mesma maneira que Holmes considerava alguns aspectos das narrativas de Watson insatisfatórios, dizendo inúmeras vezes que o amigo floreava demais o relato enquanto deveria se ater apenas aos processos de dedução e investigação usados por ele – o que já vimos que não ocorre quando o próprio Holmes narra a história -, Poirot também possui várias reservas quanto à narrativa de Hastings, a principal sendo a mente extremamente imaginativa do capitão, que faz com que este divague bastante sobre as pistas encontradas e elabore

várias teorias improváveis sobre o mistério em questão. Porém, assim como Watson, Hastings pode ser considerado um narrador confiável, visto que sempre informa corretamente ao leitor os passos do detetive, bem como as pistas que ele encontra.

Outros indícios pertinentes para confiarmos na narrativa de Hastings têm lugar quando ele narra os eventos ocorridos durante o dia que precedeu a morte de Emily Inglethorp e o dia de sua morte.

> Eu tinha chegado a Styles a 5 de julho. Vou entrar agora no relato dos acontecimentos de 16 e 17 de julho. Para conveniência do leitor, procurarei reconstituir os incidentes desses dias da maneira mais exata possível. Posteriormente, esses acontecimentos foram esmiuçados durante o julgamento, em longos e tediosos interrogatórios. (CHRISTIE, 1983, p.18)

Quando há, posteriormente, a explicação final de Poirot, com a resolução do enigma, percebemos que Hastings narrou os eventos sobre os quais possuía conhecimento – outra demonstração de verossimilhança na ficção policial, afinal, Hastings não é um narrador onisciente e não seria possível para ele narrar fatos não presenciados ou conhecidos por ele – com bastante fidelidade, explicando todos os detalhes que viriam a ser importantes para o leitor, inclusive incluindo a planta da mansão e um rascunho com a posição dos objetos no quarto de Mrs.Inglethorp.

O estabelecimento do caráter dos personagens Poirot e Hastings é fundamental não apenas para o romance em questão, mas para toda a série do detetive. Os personagens vão se desenvolvendo nas tramas em que atuam juntos e, muitas vezes, é justamente a relação já estabelecida entre eles – considerada verossímil pelo leitor, já acostumado com a personalidade e as características do detetive e seu amigo - que permite a Poirot alcançar a solução para o enigma, seja encontrando a pista final ou produzindo uma nova ideia na mente do detetive.

Como *The mysterious affair at Styles* é o primeiro livro da série Poirot, algumas características dos personagens já são estabelecidas aqui. Estudaremos primeiramente o caso do detetive Hercule Poirot.

A primeira aparição de Poirot nos é descrita por Hastings da seguinte forma:

> Poirot era um homenzinho de aparência extraordinária. Devia ter pouco mais de 1,60m de altura, mas exibia uma imensa dignidade. A cabeça tinha exatamente o formato de um ovo e ele sempre a inclinava ligeiramente para o lado. O bigode estava sempre bem aparado, com uma rigidez militar. A roupa era tão impecável que chegava a ser quase inacreditável. Tenho a impressão de que um pouco de poeira o teria feito sofrer mais que um ferimento a bala. Contudo, aquele dândi exótico, que agora coxeava visivelmente, algo que me

> entristeceu, tinha sido um dos mais destacados elementos da polícia belga, Como detetive, demonstrar um flair extraordinário, alcançando triunfos espetaculares, conseguindo deslindar vários casos desconcertantes e misteriosos. (CHRISTIE, 1983, p.21)

A aparência peculiar do detetive Poirot contrasta em muito com a de seu antecessor Sherlock Holmes, um inglês alto, magro e sério. Poirot possui alguns estereótipos comumente associados a estrangeiros, pelos ingleses, como o fato de gesticular muito e falar alto, além de dizer frases em francês constantemente. Justamente por ser um indivíduo expansivo e excêntrico, com aparência exótica, muitos criminosos subestimam o belga, mas acabam por descobrir que o que realmente conta para o detetive são as "pequenas células cinzentas" das quais faz uso para desvendar os enigmas e desmascarar os criminosos. Essas "células cinzentas" sobre as quais o personagem tanto fala são uma metáfora para seu método de análise: o uso do raciocínio lógico somado ao uso da intuição e da psicologia. Nota-se, então, que o método de Poirot difere bastante do usado por Holmes justamente nesta questão. Como as aventuras holmesianas foram escritas durante o auge do positivismo, o método do detetive inglês incluía as ciências exatas, bem como a medicina, em especial a anatomia, deixando de lado métodos mais ligados às ciências humanas como a psicologia e a psicanálise.

O método de Holmes incluía também o trabalho de campo. Inúmeras são as vezes em que o detetive se disfarçou para seguir algum suspeito ou que examinou pegadas e seguiu rastros durante suas aventuras. Poirot não faz nada disto. O detetive belga, fazendo o papel de dândi, preferia o conforto das grandes casas inglesas e suas poltronas. Seu principal método para descobrir pistas se encontra nas conversas, no *tête-a-tête* que tem com os personagens, utilizando artimanhas psicológicas para obter informações importantes sobre o caso em questão.

E é justamente esse o caso de *The mysterious affair at Styles*. Poirot vai até a cena do crime – o quarto de Mrs.Inglethorp – e apenas observa o local, percebendo alguns pontos interessantes e depois enumerando-os. Justamente por não procurar pegadas, rastros ou impressões digitais, Poirot passa a ser visto com um pouco de descrença por Hastings, cujas expectativas para o trabalho de um detetive incluíam uma investigação desta forma, como a que Sherlock Holmes fazia. Hastings acaba recuperando a fé no amigo após este conseguir desvendar o enigma usando seu próprio método lógico.

É justamente pela falta de ação física em suas aventuras que Poirot é conhecido como "o detetive da máquina pensante". O detetive belga prefere apenas raciocinar sobre os pontos que considerou interessantes e conversar com os envolvidos no caso, não dando muita importância à ação física. Na realidade, o detetive não se sai muito bem no único romance de sua série em que precisa recorrer à ação física, *The Big Four*. A trama do livro, focada em espionagem e crime organizado, foge em muito da proposta inicial das aventuras de Poirot, quase sempre centradas em torno de assassinatos e problemas familiares, o que faz com que o detetive idoso, baixinho e ligeiramente fora do peso fique deslocado em um ambiente com tiros, perseguições, escaladas e locais perigosos – todos estes elementos bastante comuns nas aventuras de Sherlock Holmes.

Outra característica marcante do personagem é sua obsessão com limpeza, organização e método, chegando a apresentar alguns sintomas caricatos de TOC. Esse detalhe serve para deixar o personagem ainda mais excêntrico, além de lhe conferir mais carisma e até mesmo um toque de humor. Porém, o fato é que esta faceta da personalidade de Poirot acaba lhe sendo útil neste romance, ajudando-o a solucionar o enigma da morte de Mrs.Inglethorp, cena esta que será analisada mais a frente. Há de se reparar também que esta característica do detetive belga é extremamente oposta à personalidade caótica de Holmes, que tem na falta de asseio uma de suas principais facetas.

Em comum com o detetive britânico, há a presença de um amigo próximo, responsável por narrar as aventuras dos detetives. No caso de Poirot, há Arthur Hastings. O personagem Arthur Hastings, além de já ter sido estabelecido como o narrador e autor da história, possui ainda outras características marcantes que são carregadas para as demais aventuras dos dois amigos, muitas vezes constituindo um fator determinante para que Poirot consiga decifrar o enigma.

Logo no começo da trama de "Styles", Hastings menciona casualmente que é um bom julgador de caráter e que seus julgamentos iniciais são geralmente procedentes. Este pequeno detalhe, que pode até mesmo passar despercebido em uma leitura desatenta, viria a se tornar uma das mais conhecidas características do personagem, além de sua mentalidade imaginativa. Hastings possui, nas palavras de Poirot, um "faro para o óbvio", sendo sempre capaz de perceber aquilo que está tão evidente que pode passar despercebido. Isso pode ser notado pelo fato de a suspeita inicial de Hastings ser quase sempre correta, como em *The mysterious affair at Styles*: ele antipatizou imediatamente com Alfred Inglethorp e teve uma breve suspeita com relação a Evelyn

Howard, rapidamente esquecida conforme a mente do personagem foi tomada por outros pensamentos. A capacidade de Hastings em perceber o óbvio é estabelecida desde o primeiro romance e alcança seu auge em *Curtain*, o último livro da série Poirot e que será analisado aqui.

4.1.2 - Metalinguagem no romance policial

Os aspectos metalinguísticos da ficção policial vez ou outra aparecem de forma bastante clara e óbvia nas obras de Christie. No caso de *The mysterious affair at Styles*, há, logo no início da trama, alguns diálogos entre Hastings e a família Cavendish que os demonstram muito bem:

> - Sempre acalentei um desejo secreto de tornar-me um detetive!
> - Um detetive de verdade... da Scotland Yard? Ou ao estilo de Sherlock Holmes?
> - Claro que como Sherlock Holmes. A verdade é que o trabalho de detetive me atrai intensamente. Conheci na Bélgica um detetive famoso que me impressionou muito. Ele costumava dizer que todo trabalho de detetive é simplesmente uma questão de método. Meu sistema é baseado no dele... embora, é claro, que o tenha desenvolvido mais um pouco. Ele era um homenzinho engraçado, um dândi de verdade, mas terrivelmente inteligente.
> - Também gosto de uma boa história de detetive – comentou a Srta. Howard. – Mas escrevem muita bobagem. O criminoso descoberto no último capítulo. Todo mundo confuso. Num crime de verdade, todo mundo sabe imediatamente.
> - Há muitos crimes sem solução – argumentei.
> - Não estou me referindo à polícia, mas às pessoas envolvidas. A família. Não se pode enganá-los. Eles sabem.
> Divertido, indaguei:
> - Acha então que se estivesse envolvida num crime de verdade, um homicídio, por exemplo, seria capaz de descobrir imediatamente o criminoso?
> - Claro. Podia não ser capaz de provar para um bando de advogados. Mas tenho certeza de que saberia. Sentiria na ponta dos dedos, se o criminoso chegasse perto de mim.
> - Poderia ser "uma" assassina.
> - Poderia. Mas homicídio é um crime violento. Mais ligado a um homem.
> - Não num caso de envenenamento.
> A voz clara da Sra. Cavendish causou-me um sobressalto. (CHRISTIE, 1983, p.12)

Conversando com a família Cavendish, Hastings confessa sua vontade de se tornar detetive particular, aos moldes de Sherlock Holmes, e já indica sua amizade com Poirot, afirmando que conheceu um sujeito que fazia uso de métodos dedutivos para resolver casos misteriosos. O fato de Hastings afirmar preferir ser um detetive no estilo

de Holmes e não um da Scotland Yard pode ser entendido como uma representação da preferência desse período histórico e que foi refletida na ficção policial: aquela por protagonistas que fossem detetives particulares, colocando a polícia em segundo plano, contando com investigadores com capacidades inferiores às do protagonista - como é o caso do Inspetor Japp, presente neste romance e em vários outros da série Poirot - e algumas vezes até mesmo servindo de antagonistas a este, como pode ser visto em *Murder on the Lines* [49], segundo livro da série Poirot, que conta com a presença do Inspetor Giraud, da Sureté, a polícia francesa. [50]

Na passagem citada acima, há também comentários metalinguísticos sobre o romance policial em si. Esta é uma prática bastante comum nos livros de Agatha Christie, nos quais os personagens, ao serem confrontados com um crime, comentam sobre a ficção policial e suas tramas normalmente mirabolantes, com vários suspeitos e várias pistas deixadas. Poirot chega até mesmo a comentar em *Hickory, dickory, dock* que, ao contrário da narrativa policial, na vida real o culpado é sempre a pessoa mais óbvia e de quem se suspeitou desde o começo. É interessante notar que este aspecto acaba por se confirmar em romances como o já citado *Hickory, dickory, dock* e o próprio *The mysterious affair at Styles*, mesmo que as "tramas mirabolantes" estejam presentes neles.

Os comentários dos personagens sobre o romance policial também podem ser interpretados como uma representação das críticas que se faziam ao gênero, sendo que alguns personagens até mesmo dizem que a ficção policial é "perda de tempo", e que deviam se ocupar com livros mais cultos e menos populares. No entanto, apesar de criticarem o gênero, nenhum dos personagens presentes no romance consegue desvendar o mistério, mesmo após terem a convicção de que Inglethorp havia assassinado a esposa, pois não conseguiram descobrir como o plano havia sido arquitetado e tampouco desconfiaram da participação de Evelyn Howard. Aliás, como a

[49] O romance recebeu no Brasil o título de *Assassinato no Campo de Golfe, publicado pela editora* Círculo do Livro, em edição limitada.

[50] Giraud é um personagem decidido a derrotar Poirot, encontrando primeiro a solução para o enigma, sendo que os dois personagens chegam até mesmo a fazer apostas sobre quem decifraria o mistério primeiro. Naturalmente, o romance termina com a vitória de Poirot, que apelidou o detetive francês de "perdigueiro", evidenciando os métodos deste, que incluíam arrastar-se pelo chão, escrutinando a cena do crime em busca de pistas como pegadas, impressões digitais e cinzas de cigarro, tal como um cachorro faria. A crítica feita ao método de Giraud também evidencia o aspecto metalinguístico comum nas obras de Christie, visto que, ao categorizar como ineficiente o método do francês – que possui muitos aspectos em comum com o de Sherlock Holmes - a autora estabelece o de Poirot como o método mais correto e eficiente, reafirmando a mudança na figura do detetive ocorrida durante a passagem para a modalidade *whodunnit* da ficção policial

própria personagem comenta em tom de crítica, o assassino deste romance também é revelado ao fim do livro e todos ficam surpresos com a reviravolta - exatamente como ela havia dito. Ainda, retomando o que foi dito sobre a verossimilhança de gênero, nesta cena, podemos ver Evelyn Howard justamente evocando tal característica do romance policial. Ao evidenciar a improbabilidade de a família ou a polícia não saberem de imediato quem é o culpado e só descobrir a identidade deste no fim, a personagem refere-se justamente à verossimilhança de gênero no romance policial: o leitor tem que aceitar tal realidade para que a ficção possa se estabelecer de fato.

Em uma nota mais divertida, há ainda a menção ao método de Poirot, que Hastings diz ter "incorporado e aperfeiçoado", o que qualquer leitor da obra de Christie percebe rapidamente não ser verdade. Podemos, no entanto, delegar isto ao fato de que Hastings, apesar de sua confiança inicial no detetive belga, perdeu rapidamente a fé ao ver que Poirot não se interessou por pistas aparentemente valiosas e até mesmo desprezou várias das sugestões de Hastings, como a insistência deste em acusar o chocolate como instrumento utilizado para envenenar Mrs.Inglethorp.

Na realidade, há ainda um procedimento metanarrativo no romance policial, que pode ser observado já na figura de John Watson nos contos de Sherlock Holmes. Ao assumir o papel de narrador-autor, cria-se no universo da trama, um aspecto metalinguístico, uma vez que, como o narrador é quem escreve e publica os relatos sobre as aventuras do detetive, muitos personagens clientes vêm procurar o detetive justamente por terem lido tais relatos escritos pelo narrador. Este procedimento ocorre nos contos sherlockianos e também nos romances protagonizados por Poirot e relatados por Hastings, tornando o fator metalinguístico do romance policial ainda mais evidente.

4.1.3 - O fator tempo: cronologia da trama

Utilizando o esquema de Todorov (1969), o momento em que Hastings pede a ajuda de Poirot é o momento que marca o fim da primeira história, a do crime, e o início da segunda, a da investigação. A divisão sugerida por Todorov pode ser facilmente visualizada neste romance. Quando ele diz que a primeira história é a do crime, que tem como objetivo apresentar para o leitor o enredo e os personagens, sendo que estes irão se desenvolver como suspeitos de terem cometido o crime em questão. Podemos perceber que este é o caso de *The mysterious affair at Styles*.

A cronologia dos acontecimentos é estabelecida da seguinte forma: Hastings chegou em Styles no dia cinco de julho e os eventos que culminaram na morte de Mrs.Inglethorp tiveram lugar nos dias dezesseis e dezessete do mesmo mês, o que nos dá uma marcação exata sobre quando há o fim da primeira história, visto que Poirot toma conhecimento do crime já no dia dezesseis, após Hastings o procurar, pedindo sua ajuda. Os eventos ocorridos desde a chegada de Hastings até a morte de Mrs.Inglethorp são entendidos como a primeira história justamente por apresentarem os elementos que culminariam no crime, já evidenciando as relações que os personagens possuíam com a vítima, bem como as relações entre eles mesmos, incluindo os jogos de interesses que poderiam se converter em motivos para o crime. Esta primeira parte também tem como propósito apresentar os personagens ao leitor, fazendo com que laços sejam criados entre leitor e personagens, marcando bem suas personalidades, qualidades e defeitos, deixando claras as possibilidades que cada um poderia ter para cometer o crime.

É também nesta primeira parte que há, na estrutura narrativa, a construção dos eventos que viriam a ocorrer no dia do assassinato de Mrs.Inglethorp - mesmo aqueles não diretamente ligados à morte dela, como, por exemplo, a xícara de café de Cynthia Murdoch, na qual havia sido administrado um sonífero, para que a moça não acordasse – o quarto dela era contíguo ao da vítima – quando Mary Cavendish entrasse no quarto de Mrs.Inglethorp para procurar provas que incriminassem seu marido em um caso extraconjugal. Esses acontecimentos foram, então, provados como sendo desligados do enigma principal, porém serviram como pistas falsas para confundir o leitor, complicando sua linha de raciocínio, fazendo-o acrescentar pistas não relacionadas com o crime em questão. As tramas paralelas na ficção policial tem, portanto, como principal objetivo, desviar a atenção do leitor das verdadeiras pistas, ou complementar a trama central, concedendo a esta mais verossimilhança e profundidade. Todas estas tramas já são introduzidas ao leitor na primeira história, mas só se desenvolvendo e encontrando seu desfecho na segunda história, conforme o detetive desembaraça os fios de sua meada.

A segunda história tem início quando Hastings conta a Poirot o que aconteceu e o detetive decide, numa espécie de agradecimento à Mrs.Inglethorp – foram os investimentos dela que concederam refúgio aos belgas na Inglaterra, incluindo Poirot -, encontrar seu assassino, não deixando sua morte impune. A partir deste ponto, o foco da trama muda e passa a ser centralizado ao redor da investigação realizada pelo detetive e seus desdobramentos, incluindo o desenvolvimento das tramas paralelas, como já

informado. A segunda história culmina sempre na resolução do mistério, na qual o detetive normalmente reúne todos os personagens, que também ocupam o papel de suspeitos, e explica a eles seu processo dedutivo, revelando como descobriu e organizou as pistas e como suas deduções chegaram ao culpado do crime, finalmente revelando o nome do criminoso a todos.

4.1.4 A unidade de efeito

Como se trata do primeiro romance de Agatha Christie, algumas das técnicas usadas pelos assassinos, assim como o método de espalhar as pistas pela narrativa, ainda que estejam aí presentes, vão sendo aprimorados com o passar do tempo e conforme a série de livros com Poirot vai se alongando. Alguns podem considerar um pouco desapontador o fato de o criminoso em questão ser o suspeito mais óbvio, e normalmente o primeiro personagem de quem se desconfia: o cônjuge da vítima, que, no caso deste romance, é Alfred Inglethorp.

Este personagem é bastante caricato em sua aparência, possuindo uma grande barba preta e roupas espalhafatosas – características que facilitam bastante caso alguém quisesse se passar por ele -, além de dedicar à esposa uma atenção e carinho exagerados, interpretando bem o papel de marido dedicado. É, portanto, bastante fácil suspeitar do personagem assim que somos apresentados a ele. Quando Emily Inglethorp é assassinada, tendo sido envenenada com estricnina, as suspeitas de todos os personagens, inclusive as de Hastings, se voltam para ele, que não havia passado a noite em casa no dia do crime, o que o torna ainda mais suspeito aos nossos olhos.

Não há, então, nenhum suspense neste início da trama, visto que não há surpresas quanto à identidade da vítima, já que tudo estava sendo arquitetado para a morte de Emily, da mesma forma que o suspeito mais plausível de ter cometido este assassinato já vai a julgamento antes mesmo da metade da história. Tudo parece terminar quando testemunhas afirmam que ele havia comprado estricnina – uma espécie de veneno – no dia anterior à morte da esposa.

No entanto, é neste momento em que os efeitos de suspense e quebra de expectativas começam a ser construídos: Inglethorp tem um álibi irrefutável para o momento em que o veneno foi adquirido e a única resposta lógica para ele ter estado em dois locais completamente diferentes ao mesmo tempo é a de que alguém se passou por

ele para comprar o veneno, numa tentativa de incriminá-lo. A atenção do leitor, surpreso com a reviravolta inesperada, volta-se, então, para os outros personagens.

Como é também comum no romance policial da modalidade *whodunnit*, todos os personagens-suspeitos possuem algum motivo para cometer o crime, seja este financeiro, passional ou mesmo para se livrar de um chantagista – embora estes casos sejam bem mais raros. Não demoraremos a perceber, então, que todos aqueles que cercam Emily Inglethorp teriam motivos para desejar sua morte, em especial seus enteados John e Lawrence, que são financeiramente dependentes dela e herdariam seus bens. Como John Cavendish herdaria também a propriedade, por ser o filho mais velho, ele se torna o principal suspeito após a inocência de Inglethorp ser comprovada no tribunal. Porém, como se trata de um personagem simpático e carismático, é um grande choque vê-lo sendo preso quase ao final da narrativa, o que constitui outra reviravolta, preparatória par a unidade de efeito criada por Christie, visto que o culpado é sempre revelado ao fim da narrativa, normalmente no último capítulo dela.

O maior efeito de surpresa, no entanto, tem seu lugar quando, ao liberar John Cavendish, Poirot reúne todos os personagens – ou seja, Hastings e os suspeitos – e lhes conta a verdade, na já mencionada prática comum da ficção policial. A verdade é bastante surpreendente: o assassino de Emily Inglethorp é seu marido, Alfred Inglethorp, o mesmo personagem que fora extremamente questionado no inquérito e só não fora instantaneamente preso pela morte da esposa porque possuía um álibi para o momento da compra do veneno. Na realidade, o assassino não divulgou seu álibi antes porque queria ser condenado e preso pelo assassinato da esposa. O motivo pode ser considerado um tanto dúbio para um leitor não acostumado com as leis britânicas do início do século XX: elas dizem que um criminoso não pode ser julgado novamente por um crime pelo qual fora inocentado anteriormente. Sendo assim, Inglethorp pretendia ser condenado e apresentar seu álibi logo em seguida, sendo inocentado e podendo viver em segurança pelo resto de sua vida, mesmo se seu plano fosse descoberto pela polícia.

Talvez ainda mais surpreendente do que a revelação de que o criminoso era um personagem que já havia sido inocentado é a descoberta de que Inglethorp possuía em Evelyn Howard uma cúmplice, bem como o fato de que os dois eram primos e amantes. Howard fingia odiar e desaprovar Inglethorp como uma forma de desviar suspeitas de si mesma. Da mesma forma, ela deixa Styles após uma briga com Emily por causa de Alfred, com o objetivo principal de se afastar da casa para não ser ligada ao assassinato

de Emily. Evidentemente, fora ela quem havia se disfarçado de Alfred Inglethorp e comprado o veneno, garantindo um álibi ao cúmplice.

Outro fato interessante é que Emily, na realidade, não fora morta com o veneno comprado na farmácia, mas sim com a dose de estricnina contida em seu próprio remédio para fins cardiológicos. O conteúdo do medicamento fora agitado e se precipitou com o auxílio de sal de brometo, causando a morte por ingestão de estricnina. O mesmo veneno fora comprado na farmácia para enganar a polícia quanto à procedência do veneno que fora ingerido por Mrs.Inglethorp e garantindo um álibi para Alfred. Poirot fora capaz de perceber o esquema tramado por Inglethorp e começou a desconfiar dele no momento em que ele se recusou a revelar seu álibi, iniciando suas deduções a partir deste ponto e depois encaixando as pistas deixadas pela dupla de assassinos.

As várias pistas estão espalhadas pela narrativa, sendo que mesmo quando Hastings falha em perceber sua importância (como a caneca de chocolate quente) e se preocupa com outras que não são tão importantes – como a pista falsa das xícaras de café -, o capitão não deixa de narrar com fidelidade o interesse de Poirot por alguma coisa, registrando com precisão os diálogos, monólogos e ações do detetive, mesmo que chegue a duvidar da capacidade do amigo em algumas ocasiões.

Uma das primeiras demonstrações de dedução e detecção deste romance é realizada quando Poirot percebe que Mrs.Inglethorp havia feito um testamento no dia de sua morte. O detetive encontrou um pedaço de papel com a palavra “possuída”, escrita várias vezes, como que para descobrir a grafia correta e deduz, com razão, que esta palavra poderia facilmente ter sido incluída em um testamento, também pelo fato de o pedaço de papel encontrado ser mais espesso do que o normalmente utilizado, especialmente em tempos de racionamento, como no período do entre-guerras. Poirot viu também pegadas sujas de lama e deduziu, ao olhar o jardim recém-plantado, que estas pertenciam aos jardineiros, supondo que eles houvessem servido como testemunhas para o testamento. Há ainda o fato de a lareira de Mrs.Inglethorp ter estado acesa, o que é um fato bastante estranho, levando-se em conta não apenas o racionamento, mas o fato de a trama ter lugar no verão do hemisfério norte. Poirot deduz que esta fora acesa justamente para queimar o testamento anterior; remexe nas cinzas e também ajeita os vasos na cornija da lareira – fato que o levou a descobrir a prova final para a resolução do enigma.

Como já mencionado, uma das principais características do detetive Poirot é sua obsessão com limpeza, meticulosidade e ordem, sendo que tais facetas de sua personalidade já são estabelecidas desde sua primeira aparição, quando ele ajeita o chapéu torto de Hastings. É necessário estabelecer tais características justamente para dar verossimilhança ao fato de a grande descoberta ter se dado por conta delas. Ao entrar pela primeira vez no quarto de Mrs. Inglethorp - a cena do crime -, Poirot, ao procurar pistas, ajeita os objetos em cima da cornija da lareira, em uma ação corriqueira e automática, que poderia passar despercebida ao leitor, justamente por ser um ato tão prosaico e comum, ainda mais depois de a personalidade meticulosa do detetive já ter sido estabelecida.

> Ele tinha se ajoelhado para examinar o que havia no chão. Levantou-se então e dirigiu-se lentamente até a lareira, distraidamente endireitando os enfeites que estavam em cima, um dos seus hábitos quando estava agitado. (CHRISTIE, 1983, p.37)

Hastings narra, como já dissemos, com fidelidade os atos de Poirot, mesmo não concedendo muita importância a tais ações do detetive, que viriam se mostrar importantíssimas posteriormente. Na primeira ida ao quarto de Mrs. Inglethorp, Poirot encontra uma valise roxa, com a chave na fechadura; ele guarda a chave consigo, mas opta por não examinar a valise por não possuir permissão para tal. No entanto, ao retornar ao quarto acompanhado pelos inspetores da Scotland Yard, Poirot percebe que a valise foi arrombada, indicando que algum documento importante - Hastings e os policiais assumem que seja um testamento, mas é evidente que Poirot discorda desta ideia - havia sido roubado. Ao perceber que cometera um erro em não examinar o conteúdo da valise quando teve a chance, o detetive tem um ataque nervoso e dispara pelo quarto, reclamando:

> Ficamos olhando um para o outro, aturdidos. Poirot tinha caminhado até a cornija da lareira. Exteriormente estava calmo, mas percebi que suas mãos, enquanto endireitavam por hábito os enfeites que estavam na cornija, tremiam violentamente.
> - Havia algo nessa valise - disse ele, finalmente. - Era alguma pista, talvez sem grande importância por si mesma, mas mesmo assim suficiente para ligar o assassino ao crime. Era vital para ele que fosse destruída, antes que a descobríssemos e compreendêssemos o seu significado. Por isso ele assumiu o risco, um risco realmente muito grande, de entrar aqui. Descobrindo a valise trancada, teve que arrombá-la, denunciando assim sua presença. Para que ele assumisse o risco, devia ser algo de grande significação. (CHRISTIE, 1983, p.62)

Nota-se, então, que Poirot se dirige novamente para a lareira, arrumando os objetos mais uma vez. O nervosismo do personagem ainda é evidente pela menção ao tremor em suas mãos, o que também justifica o fato de ele não ter percebido que estava novamente arrumando os objetos. Esta informação é dada de modo casual e a atenção do leitor acaba sendo atraída para o fato de que a valise fora arrombada e de que algum documento havia sumido, o que camufla a pista verdadeira: a de que alguém mexera nos objetos da lareira - caso contrário, não seria necessário que o detetive os arrumasse novamente.

Esta passagem só é retomada quase ao fim da trama. John Cavendish havia sido preso e estava sendo julgado pelo assassinato da mãe, e o julgamento não estava indo bem. Poirot afirmara várias vezes que sabia a resposta para o enigma, mas que lhe faltava encontrar o "último elo", a prova que levaria o verdadeiro culpado às grades. Novamente, o detetive se encontra em um estado de nervosismo, e começa a construir um castelo de cartas - atividade que o acalma.

> Fiquei observando o castelo de cartas ir subindo, um andar depois do outro. Poirot jamais hesitava. Parecia realmente um ritual de conjuração.
> - Possui a mão extremamente firme, Poirot. Creio que só a vi tremer uma vez.
> - Só pode ter sido numa ocasião em que eu estava realmente furioso – comentou Poirot, placidamente.
> - E foi, realmente! Na ocasião, estava sentindo uma raiva incontrolável. Lembra-se? Foi quando descobriu que a fechadura da valise no quarto da Sra. Inglethorp tinha sido arrombada. Ficou parado junto à lareira, mexendo nas coisas que estavam na cornija, à sua maneira habitual, a mão tremendo bastante. Devo dizer...
> Parei de falar subitamente. Poirot, soltando um grito rouco, novamente destruiu sua obra-prima de cartas. Pondo as mãos sobre os olhos começou a balançar para frente e para trás, aparentemente sofrendo uma extrema agonia.
> - Santo Deus, Poirot! O que está acontecendo: Está passando mal?
> - Não... não... é que... tive uma ideia!
> - Ah! – exclamei, aliviado. – Uma das suas "pequenas ideias"?
> - Ah, *ma foi*, não! – respondeu Poirot, francamente. – Desta vez é uma ideia gigantesca! Estupenda! E foi você, meu amigo, *você*, quem me deu tal ideia! (CHRISTIE, 1983, p.141)

É, então, após este comentário casual de Hastings que o detetive percebe que alguém provavelmente mexera nos objetos em cima da lareira, pois já os havia organizado uma vez. O fato de ser Hastings quem lhe dá a resposta para a pista final, a evidência que incrimina o assassino, não parece estranho ao leitor, pois também já havia sido estabelecido o fato de Hastings ser um bom julgador de caráter e possuir certo faro para coisas óbvias, mas que escapam aos olhos do detetive justamente por serem evidentes demais. É claro que Hastings falhou em perceber a importância da pista que

concedera ao detetive, mas seu *status* como narrador confiável permite ao leitor pensar no porquê de tal comentário ser tão importante. Basta voltar as páginas para perceber que Poirot já havia arrumado os objetos quando entrou no quarto pela primeira vez e, portanto, é igualmente simples concluir que alguém havia mexido neles no período de tempo em que o detetive desceu para conversar com os empregados da casa.

Percebe-se, então, que as pistas foram ocultadas na própria estrutura do romance. Ao encaixar uma cena de impacto, como a da valise arrombada, distraiu-se a atenção do leitor da pista verdadeira. É fato que a estrutura narrativa da ficção policial funciona justamente em prol da ocultação e revelação de pistas, bem como do posicionamento dos efeitos de suspense e surpresa que unidos causam a unidade de efeito. Exatamente por isso foram necessárias as mudanças ocorridas na estrutura da ficção policial - incluindo a transição para a forma do romance - durante o período de tempo que separa as aventuras sherlockianas da obra de Christie.

Mantendo a tradição da ficção policial, a grande revelação, acompanhada pela explicação e exposição das pistas por parte do detetive, vem no último capítulo. Após apontar Alfred Inglethorp e Evelyn Howard como os assassinos de Mrs. Inglethorp, Poirot explica a Hastings como conseguiu solucionar o enigma, concedendo bastante atenção à pista dos objetos na lareira. Ele explica a Hastings que Inglethorp entrou no quarto da esposa, arrombou a valise e roubou a carta que o incriminava, mas não teve muitas alternativas quanto ao que fazer com a prova:

> "Mas eis que lhe surge um novo dilema. Não se atreve a guardar a prova consigo. Pode ser visto ao sair do quarto... e talvez insistam em revistá-lo. Se encontrarem a carta consigo, estará inevitavelmente perdido. E nesse momento de indecisão, provavelmente, ele ouviu o barulho de John e do Sr. Wells lá embaixo, deixando o boudoir. Precisa agir rapidamente. Onde poderá esconder a carta? O conteúdo da cesta de papel é sempre guardado e além disso, deverá ser cuidadosamente examinado. Não há meios de destruí-la e ele não se atreve a guardá-la consigo. Olha ao redor e avista... o que acha que ele avistou, *mon ami*?
> Sacudi a cabeça.
> - Rapidamente, ele rasga a carta em três tiras, enrola-as com cuidado e mete apressadamente no vaso de mechas.
> Soltei uma exclamação de espanto. Poirot continuou:
> - Ninguém pensaria em procurar ali. E Inglethorp poderia voltar mais tarde, tranquilamente, destruindo aquela única prova que podia incriminá-lo.
> - Quer dizer que, durante todo o tempo, a prova estava no vaso de mechas no quarto da Sra. Inglethorp, diante dos nossos narizes?
> Poirot assentiu;
> - Exatamente, meu amigo. Foi onde descobri meu "último elo". E devo essa afortunada descoberta a você.
> - A mim?
> - Exatamente, meu amigo. Lembra-se de que me disse que minha mão tremia na ocasião em que eu arrumava os enfeites que estavam na cornija da lareira?

> - Lembro-me, sim. Mas não entendo...
> - Mas eu entendi tudo, meu amigo. No início daquela manhã, quando estivéramos juntos no quarto, eu endireitara todos os objetos que estavam na cornija. E se já estavam endireitados, não haveria necessidade de endireitá-los novamente... a menos que, no intervalo, alguém os tivesse tocado. (CHRISTIE, 1983, p.155)

Poirot revela assim o elo final da história, a prova conclusiva que incrimina os assassinos, fazendo referências ao fato de ela ter estado ao alcance deles todo o tempo. O fato de ele se referir à prova como "último elo", ou última peça do quebra-cabeças, como ele diz em outro momento, é bastante interessante, justamente por se tratar de um elemento praticamente metalinguístico na narrativa.

Este elemento de "*The mysterious affair at Styles*" faz referência ao próprio romance policial *clue-puzzle*, o romance policial que tem como metáfora um quebra-cabeça, cujas peças - as pistas - vão se encaixando até montar a figura final, a resposta para o enigma. No caso de "*Styles*", Poirot demora a encontrar a última peça de seu quebra-cabeças, a que iria completar a figura e incriminar definitivamente o assassino. Sendo assim, a estrutura narrativa deste romance age como uma metáfora para o romance policial *clue-puzzle* em seu cerne, explicando, por meio do próprio caso apresentado, como é o funcionamento da estrutura de um *clue-puzzle*: as pistas ocultadas e espalhadas dentro da narrativa (tal como a figura de um quebra-cabeça tem sua figura espalhada entre as peças, que separadas não fazem muito sentido, mas que quando unidas, completam a imagem), e que só fazem completo sentido quando estão todas reunidas e explicadas pelo detetive quando este explana a solução para o enigma.

Sendo assim, como este romance é o primeiro da série do detetive Hercule Poirot, ele é responsável por estabelecer as características centrais do personagem detetive e seu amigo, o Capitão Arthur Hastings, sendo que estas serão expandidas e aprofundadas durante toda a série de Poirot, incluindo as manias de organização do detetive e o faro para o óbvio e a mente imaginativa de Hastings. Todos estes elementos apresentados e trabalhados em *The mysterious affair at Styles* serão retomados em "*Curtain: Poirot's last case*", último livro da série do detetive, como o próprio nome já indica. Tal romance tem lugar no mesmo espaço do primeiro livro: a mansão Styles, no interior da Inglaterra, sendo que, a todo momento, há menções ao caso dos Inglethorp e sobre como Poirot e Hastings enxergavam suas vidas vinte anos antes.

As características e os elementos retomados em *Curtain* serão analisados a seguir, mostrando como a série do detetive belga funciona como um círculo, fazendo

com que ele começasse e encerrasse sua carreira na Inglaterra no mesmo lugar. As comparações entre a Styles do primeiro romance protagonizado por ele com a Styles de vinte anos depois estão sempre presentes e serão analisadas aqui, bem como as comparações com a estrutura narrativa da ficção policial, provando que vários elementos foram aperfeiçoados por Christie entre os anos que separam a escrita dos dois livros.

4.2 - Cai o pano: o último ato de Hercule Poirot

Curtain, ou *Cai o Pano*, na versão nacional, é o penúltimo livro de Agatha Christie – foi publicado em 1975, pouco antes de sua morte, em 1976 – e o último da série do detetive belga Hercule Poirot. *Curtain*, na realidade, foi escrito por Christie durante a década de 1930. A razão pela qual o livro foi guardado por tanto tempo é porque ele encerra a carreira do detetive Poirot de maneira definitiva. Christie não queria que seu personagem fosse utilizado por terceiros após sua morte, como aconteceu com o James Bond de Ian Fleming, e mesmo com o Sherlock Holmes de Conan Doyle. Agatha Christie escreveu ainda na década de 1930 a aventura final de sua outra detetive, Miss Marple, intitulada *Sleeping murder* [51], que também termina com a morte da personagem.

Curtain é, portanto, um romance muito especial na obra de Agatha Christie, não apenas por conter a morte de seu personagem mais famoso, mas também por retomar elementos de seu primeiro romance, *The mysterious affair at Styles*. O espaço narrativo destes dois livros é o mesmo: a mansão Styles, no interior da Inglaterra. Porém, há certas diferenças envolvendo a representação deste espaço. A Styles do primeiro livro, como já informado, é uma mansão pertencente à família Cavendish, sendo que Hastings acaba sendo convidado pelo amigo John Cavendish a se hospedar lá. Coincidentemente, o detetive belga Hercule Poirot, que havia sido aceito como refugiado na Inglaterra, também estava hospedado no vilarejo. Juntos, eles decifram o mistério do assassinato de Mrs.Inglethorp, proprietária de Styles e mãe adotiva de John e Lawrence Cavendish.

A Styles de *Curtain* é agora uma pensão administrada pelo casal Luttrell, e seu interior acompanhou as mudanças provocadas pelos mais de vinte anos que separam as duas histórias: há modernização na pensão e no próprio vilarejo, o que é sempre notado

[51] O romance foi traduzido no Brasil com o título de "Um crime adormecido".

por Hastings, ao narrar sua segunda estadia no local. O sentimento de estranheza é palpável na narrativa de Hastings, que agora, vinte anos mais velho, sente-se desconfortável em visitar uma propriedade na qual se hospedou enquanto jovem, capaz e viril. Da mesma forma, ele não se conforma ao encontrar o amigo Poirot em um estado de saúde tão preocupante, mas o detetive lhe assegura que, apesar de estar paralítico e doente, seu cérebro ainda está funcionando muitíssimo bem. Hastings é então convocado a servir de "olhos e ouvidos" do amigo, já que este não consegue mais se locomover como antes.

Esta metáfora é bastante interessante, uma vez que Hastings representa também os olhos e ouvidos do leitor. Tudo o que sabemos a respeito da história nos é narrado pelo ponto de vista deste personagem, mantendo o artifício comumente usado pela ficção policial nessa fase inicial - e que depois é subvertido pela série *noir* –, o qual serve para criar a unidade de efeito pois uma vez que o pensamento do detetive é elipsado do leitor, este tem que fazer uso de sua própria "massa cinzenta" para conseguir decifrar o enigma proposto.

O enigma, força motora dos romances policiais, desta vez nos é dado de mais de uma forma. Há uma misteriosa pessoa, chamada pelo detetive de "X", que esteve envolvida em vários casos de assassinato no decorrer dos anos, mas apesar de ele ser o culpado pelas mortes, nunca fora julgado e sua participação nos crimes nunca foi sequer mencionada. Na verdade, para cada um dos crimes apresentados por Poirot, havia outro suspeito (em um dos casos a esposa da vítima, em outro a filha, etc.) com envolvimento e interesse diretos na morte de alguém e que fora condenado, alguns até mesmo confessando o crime. Poirot afirma para Hastings que "X" é um dos hóspedes de Styles e que está planejando mais assassinatos: eles devem impedir que isso aconteça. No entanto, Poirot se recusa a informar a Hastings a identidade do assassino.

Esta situação pode ser considerada uma subversão dos valores e da estrutura narrativa do romance policial conforme apresentada por Todorov, pois, normalmente, a identidade da vítima é conhecida logo na primeira parte da narrativa, sendo o fator que movimenta a segunda fração da mesma, a da investigação. Neste caso, Poirot já sabe desde o início quem é o assassino - embora se recuse a revelar este segredo para Hastings, que indubitavelmente pode ser entendido como uma representação do leitor na narrativa, o que significa que o leitor também está "no escuro" -, porém desconhece quem será a vítima. Este fato se deve ao método usado por "X" para cometer os assassinatos, o que será discutido posteriormente.

Como em todo romance policial, tudo orbita em torno do enigma - normalmente, quem é o criminoso e, no caso de *Curtain*, há ainda a grande questão sobre quem será a vítima; todos os outros elementos devem confluir para a resolução do mistério e da obtenção da unidade de efeito quando este for decifrado. Assim, todos os personagens devem possuir uma "aura de mistério", e devem ser construídos de forma que possam ser considerados culpados pelo crime. Os personagens deste livro são suspeitos de serem "X" e, ao mesmo tempo, forma-se uma atmosfera de tragédia, ansiedade e apreensão, que é várias vezes mencionada por Hastings, pois tampouco se sabe qual deles será a vítima do verdadeiro criminoso.

Os personagens são, portanto, o Coronel George Luttrell, antigo oficial britânico que serviu na Índia, e sua esposa Daisy Luttrell, uma mulher de língua ferina, que são os donos da pensão; Dr. John Franklin, médico pesquisador renomado, e Barbara Franklin, sua esposa neurótica; Judith Hastings, assistente do Dr. Franklin e filha mais nova de Hastings; Sir William Boyd Carrington, um baronete cuja propriedade se encontra na região e amigo de infância de Barbara Franklin; Elizabeth Cole, uma misteriosa e tranquila mulher; Stephen Norton, um homem apagado, mas bondoso, apaixonado por passarinhos; Major Allerton, um mulherengo sem caráter, e Enfermeira Craven, que cuida da saúde de Mrs.Franklin. Há ainda, naturalmente, o detetive Hercule Poirot, seu camareiro Curtiss e o Capitão Arthur Hastings, melhor amigo do detetive e narrador da história. Curtain é então, um *country house murder*, que não apenas possui suas características próprias, mas que também faz inúmeras referências à *The mysterious affair at Styles*, como analisaremos a seguir.

4.2.1 - A retomada de Styles: a ação da memória

Como a narração é realizada de forma homodiegética, é possível perceber, no decorrer dela, várias impressões pessoais de Hastings sobre os outros personagens e sobre seu amigo Poirot. O foco narrativo no amigo do detetive ao mesmo tempo nos guia e nos afasta da solução final, visto que ele é formado pelas memórias, impressões, preconceitos e dúvidas do personagem. A sensação de estranheza é palpável, especialmente pelo fato de Hastings já haver estado em Styles anteriormente. Se mesmo em sua primeira estadia na propriedade, Hastings já havia se deparado com a estranheza do fato de o assassino fazer parte da família, agora esta sensação é dobrada, visto que há ainda a atmosfera de tragédia sob Styles, agora acentuada pelo fato de que há várias

famílias também se hospedando no local. Estes elementos concedem a *Curtain* a caracterização de *country house murder*, assim como o primeiro romance da autora.

> Quem de vocês nunca sentiu uma súbita pontada ao reviver uma velha experiência ou ao sentir uma emoção antiga?
> "Isso já me aconteceu antes..."
> Por que essas palavras nos tocam sempre tão profundamente?
> Essa foi a pergunta que me fiz, sentado no trem, olhando a paisagem monótona de Essex.
> Há quanto tempo atrás eu fiz essa mesmíssima viagem? Pensei naquela época que o melhor da minha vida já tinha passado, ferido que fui naquela guerra, para mim sempre a guerra – agora apagada por uma segunda ainda mais sangrenta. (CHRISTIE, 1978, p.5)

O trecho acima é o que inicia o romance, com Hastings comentando sobre a estranha sensação de reviver certa memória ou uma velha experiência. Ele se refere ao fato de estar retornando a Styles, onde passara parte de sua juventude, logo depois de retornar à Inglaterra após ser ferido na Primeira Guerra Mundial. Na época, era jovem e ativo, e agora, ao retornar, está velho, viúvo e desesperançado. Há este sentimento de rememoração durante todo o romance, especialmente quando Hastings compara a Styles de antigamente com a Styles de hoje, como já mencionado anteriormente.

Todos esses momentos de reminiscências vêm acompanhados das comparações da mansão Styles de 1916 com a da década de 1940, tendo elas sido formulados com base na primeira impressão que Hastings teve da mansão quando retornou à Inglaterra. Há, então, um sentimento de estranheza, representado pelo próprio espaço da narrativa: a mansão Styles, que agora é uma pensão. Como ocorreu um assassinato nesta casa (presenciado e solucionado por Poirot e Hastings), vários personagens, incluindo o próprio narrador, mencionam repetidas vezes a atmosfera sinistra do local, quase sempre fazendo menção ao crime que ocorrera lá ou à própria atmosfera pesada da casa atualmente.

O fato de os personagens, incluindo Hastings e Poirot, sempre rememorarem o que ocorreu em Styles décadas atrás, relembrando o primeiro enigma que solucionaram juntos, faz com que haja certa circularidade na série do detetive, que inicia e encerra sua carreira na Inglaterra exatamente no mesmo lugar, novamente trabalhando contra um criminoso ardiloso e criativo. Justamente por isso estes dois romances foram escolhidos para serem analisados. A questão da memória sempre foi um dos temas mais recorrentes no romance policial, como vimos nos romances de Conan Doyle, em que a resolução do enigma é dada devido ao retorno às memórias do personagem que revela todo o

segredo, normalmente o próprio culpado ou alguém muito próximo a ele. Nos romances protagonizados por Poirot, a memória aparece nas conversas que o detetive tem com os suspeitos, sempre fazendo com que estes se lembrassem de algo que ouviram ou perceberam, podendo conceder alguma pista para a resolução do mistério. Já em *Curtain*, podemos dizer que a memória é um dos temas centrais do romance. Há a memória espacial ligada à propriedade de Styles, assim como as questões de fragmentação presente na narrativa de Hastings:

> - Então, tudo certo – falei e continuando: - Acho que posso entender o que você está sentindo. Quando uma pessoa vai envelhecendo tende a querer voltar aos velhos tempos. Tenta reviver velhas emoções. De certo modo, me é um pouco doloroso estar aqui, e no entanto, mil pensamentos e emoções, quase esquecidos no tempo, me voltam. Acredito que você deve sentir o mesmo.
> -Nem um pouco. Não me sinto nada assim.
> - Foram ótimos aqueles tempos.
> -Fale por si, Hastings. Para mim, a chegada a Styles St.Mary Foi muito triste e dolorosa. Eu era um refugiado, ferido, exilado, vivendo de caridade num país estranho. Não, não estava nem um pouco feliz. Não sabia naquela época que a Inglaterra viria a ser o meu lar e que ficaria muito feliz aqui.
> -Esqueci dessas coisas. – admiti.
> - Exatamente. Você atribui aos outros os sentimentos que você mesmo estava sentindo. Hastings estava feliz, todo mundo estava feliz.
> - Não, de jeito nenhum – protestei sorrindo.
> - E, de qualquer jeito, nem isso é verdade – continuou Poirot – Você fala que olha para trás, as lágrimas nascendo nos olhos. "Oh, que dias felizes. Eu era jovem então." Mas realmente, meu amigo, você não era tão feliz quanto está pensando. Você tinha acabado de sofrer um ferimento grave, estava preocupado de ter ficado incapacitado para o serviço ativo, estava deprimidíssimo por causa da sua convalescença numa melancólica casa de repouso, e pelo que me lembro, você complicou ainda mais as coisas se apaixonando por duas mulheres ao mesmo tempo.
> Tive de rir envergonhado.
> - Que memória, Poirot! (CHRISTIE, 1978, p.15-16)

Neste diálogo entre o narrador e o detetive, Hastings afirma que um indivíduo que começa a envelhecer, tende a voltar a pensar nos velhos tempos, tentando reviver velhas emoções. Já se estabelece aqui, então, uma relação entre passado, presente e memória. O ato de repetir e recordar nos é natural, no entanto, estas emoções nunca são revividas da mesma maneira, já que nossas lembranças estão sempre se modificando, fazendo com que lembranças mais antigas sejam revividas com a influência das experiências pelas quais já passamos.

Um exemplo perfeito disso é dado justamente no trecho acima, quando Hastings, ao se lembrar dos acontecimentos que tiveram lugar durante sua primeira estadia em Styles, pensa neles como memórias felizes, embora não tivesse sentido a mesma coisa ao chegar a Styles pela primeira vez. Agora mais velho e viúvo, ele acredita que seus

dias de juventude foram perfeitos e felizes, mas Poirot o prova errado ao evidenciar as dificuldades que ele ambos encontraram ao chegar a Styles pela primeira vez, como pudemos observar na análise deste romance.

Hastings diz que a narrativa dos dias que passou em Styles é forçosamente desconexa, visto que as reminiscências aparecem sempre em forma de conversas esparsas, frases e palavras sugestivas que ficaram gravadas em sua memória. Isto pode ser facilmente notado pela forma como a narrativa se desenvolve, já que, apesar de ocorrer em ordem cronológica, há vários anúncios do desfecho, havendo inclusive alguns capítulos com cenas que parecem não estar ligadas à trama central, mas que viriam a se provar importantíssimas para o desfecho, como a cena em que Hastings, Norton, Boyd-Carrington e Judith discutem eutanásia e Norton provoca a moça repetidas vezes – o que depois descobriremos ser parte do plano de X -, incitando Judith a agir, mostrando suas ideias e assustando Hastings. Levando em consideração o triângulo amoroso Judith – Dr.Franklin – Mrs. Franklin, sendo que a última é doente, é possível considerar que de que Norton provocou a moça para incitá-la a cometer um crime.

Há ainda várias outras cenas nas quais fica subentendida a passagem do tempo, porém não há como termos certeza de exatamente quando elas ocorreram, pois várias delas não possuem indicação de temporalidade, normalmente seguindo a ordem de relevância na memória do personagem, como as várias vezes em que ele conversa com Judith sobre o suposto relacionamento dela com Allerton e falha em perceber que ela, na verdade, está apaixonada pelo Dr.Franklin, ou as várias provocações que Norton faz com o Coronel Luttrell e com o próprio Hastings.

Há ainda vários comentários de Hastings apontando para algum acontecimento que ainda viria a acontecer, concedendo a eles a imagem de anúncio, como esta passagem:

> Quantas vezes desde aquele dia já não passei e repassei os acontecimentos daquele dia, tentando me lembrar de algo que até então tivesse passado despercebido, um incidente qualquer por mais insignificante que fosse, procurando me lembrar exatamente do jeito de todos os presentes. Até se estavam como sempre, ou de alguma forma diferente. (CHRISTIE, 1978, p.116)

Esta passagem em questão tem lugar no mesmo dia em que Barbara Franklin é morta, e Hastings comenta a atmosfera de Styles, comentando o estado de espírito dos demais personagens, sendo que alguns, como Boyd Carrington estavam inquietos, preocupados com Barbara, e como Norton parecia distante, como se escondesse alguma

coisa. Ainda há, certamente, a indicação de que a narrativa de Hastings é ulterior, tendo sido escrita depois de os acontecimentos terem ocorrido. Os anúncios sempre presentes em sua narrativa podem ser encontrados aqui, visto que ele já faz referências ao fato de que algo ruim aconteceria naquele dia - no caso, a morte de Barbara Franklin.

Como Hastings está narrando e escrevendo a história ao mesmo tempo, essa fragmentação mostra-se importante para a construção do personagem. Como se trata de um romance policial, o leitor deve realizar o pacto ficcional e aceitar a narrativa de Hastings como sendo verdadeira, pois é com os olhos deste personagem que o leitor enxerga e possui os meios para desvendar o mistério. Normalmente, em um romance policial – especialmente os da fase clássica, que são os de nosso interesse no momento–, as informações são sempre dadas com precisão, afinal, os detalhes de tempo e espaço são cruciais na construção da narrativa policial. Watson, por exemplo, fornecia datas, horários precisos, explicava como o espaço era construído, etc..

A narrativa de Hastings, no entanto, é parcialmente confusa, visto que o personagem está sempre comparando as duas Styles, a do passado e a do presente. Esta confusão se manifesta na própria estrutura narrativa, especialmente na distribuição das pistas ao longo do romance. Christie, na voz do personagem, consegue amarrar a narrativa, dando pistas e logo depois as refutando. Por exemplo, quando perguntado por Poirot sobre seu palpite de quem seria "X", Hastings imediatamente diz o nome de Norton (o que está correto, como o leitor virá a descobrir); contudo, sua implicância com o Major Allerton acaba por transferir as suspeitas de Hastings para ele, inclusive caindo na armadilha de "X". Da mesma forma, quando Poirot lhe pede para procurar uma vítima em potencial para o assassino, Hastings inicialmente pensa no casal Luttrell, que havia brigado repetidas vezes nos últimos dias, mas rejeita esta ideia e passa a imaginar outras possibilidades bastante improváveis, basicamente ignorando tudo o que Poirot já havia lhe informado a respeito do assassino.

É fato que o leitor já familiarizado com a obra de Christie sabe de antemão que Hastings, apesar de possuir o que Poirot chama de "faro para o óbvio", é também dono de uma mentalidade extremamente imaginativa, sempre sendo zombado pelo amigo detetive por causa disto. Mas, no caso de *Curtain*, Christie brinca com este "faro para o óbvio" de Hastings, fazendo com que ele chegue rapidamente à solução correta, mas logo em seguida descartando-a. Esta manobra certamente tem como objetivo produzir uma unidade de efeito, tanto pela elucidação do mistério em si como pelo fato de que

Hastings esteve sempre correto em seus primeiros palpites, mas acabou mudando de opinião e levando os leitores para outro caminho.

Portanto, é interessante notar como este romance permite a realização de uma análise mais aprofundada sobre as questões da memória e da focalização interna de Hastings, justamente por fazer parte de um período em que as questões da interioridade dos personagens não eram discutidas no romance policial, visto que o foco maior era certamente em quem cometeu o crime. O foco na interioridade de Hastings é tão grande que acompanhamos uma das tentativas de assassinato promovidas pelo culpado justamente pelos pensamentos internos do narrador, como veremos no subcapítulo seguinte.

Nota-se também a variação nas técnicas e na unidade de efeito usadas por Christie no período que separou os dois romances. O primeiro, *The mysterious affair at Styles*, escrito durante a Primeira Guerra Mundial, conta com várias referências a ela, incluindo algumas das pistas, como o fato de Mrs.Inglethorp ter queimado um testamento, já que nenhum papel era desperdiçado devido aos esforços de guerra e esta seria a única forma de se livrar desse papel. Já em *Curtain*, essa atmosfera já não mais existe. Como o livro foi escrito durante a década de 1930, não há menções à Segunda Guerra Mundial, porém a melancolia está definitivamente presente na narrativa do personagem Hastings, agora revendo o mesmo local onde passara parte de sua juventude com os olhos de alguém mais velho e maduro, que já vira muito da vida.

Em todo momento, a comparação entre a Styles atual e a do passado é realizada, transportando os leitores para o ambiente anterior e ao mesmo tempo fazendo pairar sobre a mansão uma sombra de tragédia, visto que um novo assassinato viria a acontecer ali, em breve.

Além das diversas menções à Styles de antigamente, há, evidentemente, a comparação entre a aparência de Poirot antes e agora. O detetive, outrora pomposo e com ares de dândi, agora está paralítico e nem mesmo consegue se vestir sozinho, precisando da ajuda de seu novo criado – ou pelo menos é isto que o detetive diz a Hastings.

Todas essas lembranças e comparações apresentadas aos leitores por meio dos olhos do personagem Hastings ajudam a transmitir a atmosfera de melancolia, suspense e finalização, antecipando o desfecho da história e da vida de Hercule Poirot, que diz a Hastings, logo no início da narrativa, ser esta a última aventura dos dois. Sendo assim, toda a estrutura deste romance é desenhada com o objetivo de finalizar a série de Poirot,

o que significa que tudo culminará ao final dela. O fato de o leitor não saber quem é a vítima, tampouco o assassino, faz com que a já natural e esperada atmosfera de suspeita aumente ainda mais, visto que nem mesmo o detetive prova-se ser totalmente confiável. Poirot está, afinal, mentindo para Hastings - e consequentemente para o leitor, que acompanha os acontecimentos pelo olhar do capitão.

O fato de Poirot não ser confiável neste livro subverte tudo o que nos foi dito sobre o detetive no decorrer dos romances protagonizados por ele. Mesmo que em alguns, como *Lord Edgware Dies* (1933), ele tenha quase sido derrotado pelo criminoso, Poirot sempre consegue triunfar ao fim, desvendando o mistério e revelando o assassino. Em *Curtain*, Poirot inicia a trama sabendo da identidade de X e o simples fato de não querer revelá-la a Hastings já nos diz algo sobre a natureza diferenciada do assassino. Para derrotá-lo, não basta descobrir sua identidade; então, Poirot precisa recorrer a meios escusos e extremos para conseguir interromper os planos deste.

Todo o mistério envolvendo a identidade não apenas do assassino, mas da vítima, acaba por criar várias unidades de efeito, como quando Mrs.Luttrell toma um tiro disparado por seu próprio marido ou quando Barbara Franklin morre inesperadamente. Porém, a unidade de efeito deste romance aponta para a morte de Hercule Poirot, bem como as razões por detrás desta.

Há ainda o suspense provocado pela cena de Hastings que, visando proteger a filha, calmamente planeja um assassinato, mas acaba sendo ludibriado por Poirot e logo percebe o erro que iria cometer. O fato de não saber o que iria acontecer com o narrador, que sempre fora um personagem honesto e íntegro, também se soma ao suspense e à hesitação sobre se ele seria realmente capaz de cometer um assassinato.

4.2.2 - O método de X e a desconstrução do romance policial

Apesar de *Curtain* possuir elementos que desconstroem várias características do romance policial *clue-puzzle*, sendo consideravelmente não convencional, mantém algumas das qualidades fundamentais desta modalidade, como, por exemplo, o enigma como centro de sua narrativa, vários suspeitos e a resolução completa do mistério dada apenas ao final da narrativa.

Sobre este final, como o detetive Poirot falece, o leitor pode pensar que não haverá explicação para o que aconteceu, porém, meses após a morte do amigo, Hastings recebe um manuscrito endereçado a ele, no qual Poirot lhe conta toda a verdade,

incluindo a identidade de X e o método utilizado por ele para cometer os homicídios. Os leitores que não foram capazes de descobrir a identidade do assassino certamente ficarão bastante surpresos ao ver que o pacífico e simpático Norton era X. Contudo, mais do que a identidade do assassino, o verdadeiro enigma de *Curtain* reside em uma pergunta: "qual é o método utilizado por X?".

O assassino, Stephen Norton, é facilmente o personagem mais interessante de *Curtain*, devido não apenas ao seu *status* de assassino, mas principalmente pelo método usado para cometer os crimes. Baseando-se explicitamente na peça *Othelo*, de William Shakespeare, Christie cria um assassino aos moldes do personagem Iago. Iago envenena Otelo contra sua esposa Desdêmona, fazendo-o acreditar que a moça estava mantendo relações com o jovem Cássio, o que culmina com o mouro matado a esposa e depois a si próprio.

Na realidade, a maior pista dada por Christie aos leitores localiza-se na cena em que todos tomam chá com Barbara Franklin e Hastings resolve fazer as palavras cruzadas do jornal *The Times*. Há uma citação de Shakespeare sobre o monstro de olhos verdes que é o ciúme, o que torna a resposta para a chave "Iago", que foi o personagem que pronunciou tal frase. Iago é, como dito acima, o verdadeiro responsável pelo final trágico de Otelo, tendo manipulado todos os personagens, fazendo com que o protagonista matasse sua amada Desdêmona injustamente e se matasse logo em seguida.

O método utilizado por Norton é justamente este. Sua natureza pacífica e o fato de não chamar atenção permitem que ele se aproxime das pessoas, percebendo onde há alguma possibilidade para que ele possa utilizar o jogo de Iago. Por exemplo, a primeira tentativa de homicídio de *Curtain* ocorre com o casal Luttrell. O coronel, após ser humilhado publicamente pela esposa repetidas vezes, acaba lhe acertando um tiro que pega de raspão. Ele afirma ter pensado se tratar de um coelho – eles estavam na mata que rodeia a propriedade de Styles – e todos, inclusive Hastings, tomam o tiro como acidental. O narrador só percebe que o ocorrido foi obra de X quando Poirot lhe faz essa sugestão; no entanto, Hastings falha em perceber como a tentativa de assassinato ocorreu foi cometido. Norton provocou Luttrell diversas vezes na frente de Hastings, fazendo uso de insinuações veladas e provocações sobre o fato de o coronel ser dominado pela esposa.

O assassino finge lapsos para se manter inocente, como se não quisesse realmente dizer aquelas coisas, como se houvesse falado, sendo que estas pequenas coisas acabam por minar a resistência a cometer um assassinato, que está presente em

todo ser humano - visto que o assassinato é considerado imoral pela sociedade, em especial a burguesa, com suas regras de moralidade e segurança. Norton mina a ação da consciência humana e força a ação do desejo latente, impulsionado por todas as provocações já realizadas pelo assassino, fazendo com que o personagem em questão perca a inibição de cometer um crime, visto que não lhe resta outra escolha após todos os acontecimentos, como viria a ser o caso de Hastings. Esse é o método de Norton, o assassino X.

Passados quatro meses da morte do detetive Poirot, já ao final do romance, Hastings recebe, como dissemos, um manuscrito do amigo, que deveria lhe ser entregue exatamente passado este período. No manuscrito o detetive lhe explica a resolução do caso, contando quem era X e o funcionamento de seu método:

> Ora, você tem de compreender isto, Hastings. Todo mundo é um assassino em potencial. Em todo mundo surge, de vez em quando, o desejo de matar, ainda que não a vontade de matar. Quantas vezes você não já se sentiu ou ouviu as pessoas dizerem: "Ele me deixou tão furioso que poderia matá-lo!"; "Eu poderia ter matado D por ter dito tal e tal coisa"; "Eu estava com tanta raiva que poderia tê-lo estrangulado". E todas essas afirmações são literalmente verdadeiras. A nossa intenção nesses momentos é bastante clara. Você gostaria de matar fulano. Mas você não o faz. Sua vontade tem de estar de acordo com o seu desejo. Em crianças pequenas, o freio ainda não funciona bem. Conheci uma criança que irritada com seu gatinho disse: "Fica quieto ou eu bato na cabeça e te mato" e matou mesmo, para depois ficar atônita e aterrorizada quando tomou consciência de que o gatinho não voltaria a viver, porque, você vê, na realidade a criança adora o gatinho. Pois então, somos todos assassinos em potencial. E esta é a arte de X, não sugerir o desejo, mas minar a resistência à vontade. É uma arte aperfeiçoada por longa experiência. X conhecia a frase exata, a palavra certa, até mesmo a entonação perfeita para sugerir e acumular a pressão num ponto fraco. E isso poderia ser feito. E era feito sem que a vítima nem ao menos suspeitasse. (CHRISTIE, 1978, p.169).

Poirot explica, portanto, como funciona a estratégia de X: ele não sugere o desejo de assassinato, mas mina a resistência a um desejo já pré-existente - por isso sua necessidade de se aproximar de pessoas cujas relações se mostram complicadas e tumultuosas, como o casal Luttrell e os Franklin, e até mesmo o próprio Hastings. Poirot cita como exemplo de assassinos em potencial uma criança que matou seu gatinho com um golpe na cabeça, fazendo referência ao fato de o "freio" não funcionar com as crianças, visto que a essas ainda não foram imputadas as normas e regras da sociedade como o adulto o é. A criança faz o que tem vontade, ainda não compreendendo bem os conceitos de certo e errado, e certamente não compreende que bater com um martelo na cabeça de um gatinho poderia matar o animal.

Para Poirot, a técnica de Norton manipula o que o indivíduo possui de melhor conjuntamente com o que ele possui de mais oculto e sombrio, como o amor de Hastings pela filha, por exemplo.

Todas as pessoas que cometeram os assassinatos realmente o fizeram – Hastings automaticamente pensou que estes crimes tivessem sido cometidos por X –, justamente porque sofreram a repressão do superego por muito tempo. Um dos casos inicialmente citados pelo detetive como sendo obra de X é o de Matthew Litchfield, que foi assassinado por sua filha mais velha Margaret, que confessou o crime. O homem era um tirano e nem ao menos deixava suas filhas saírem de casa. Quando Norton se aproximou da família e começou a minar a resistência do superego, o desejo de liberdade combinado com a vontade de proteger as irmãs mais novas da tirania do pai falou mais alto em Margareth e ela acabou por assassiná-lo.

Hastings passa pelo mesmo processo de manipulação e se convence a assassinar o Major Allerton, certo de que este iria arruinar a vida de sua filha. Porém, seus planos de assassinato são frustrados por Poirot e Hastings acorda no dia seguinte com um sentimento de "anticlímax"; quando sua consciência retorna, ele fica assombrado por ter cogitado a possibilidade de eliminar outro ser humano.

O método utilizado por este assassino difere dos demais assassinos comuns na literatura policial justamente pelo fato de que não é ele quem comete os crimes, mas suas sugestões e provocações acabam fazendo com que outras pessoas o façam. Hercule Poirot diz mais de uma vez que Norton é o assassino perfeito, pois nunca suja suas mãos e não há uma forma de pará-lo a não ser com a morte.

Sendo assim, Norton, o assassino perfeito idealizado por Christie, acaba por subverter vários pressupostos da ficção policial, em especial o estilo *clue-puzzle* ou *whodunnit,* que é justamente o que consagrou a autora.

4.2.3 - A estrutura narrativa: distribuição das pistas e dos efeitos.

Juntamente com *The murder of Roger Ackroyd* e *Murder on the Orient Express,* este romance é considerado pelos fãs da autora como apresentando um assassino "impossível" de ser descoberto, justamente pelo caráter extraordinário do criminoso e de seu método extremamente eficiente. Porém, várias pistas foram oferecidas na narrativa que poderiam levar o leitor à descoberta do enigma.

Além das já citadas pistas relacionadas à obra *Othelo*, de Shakespeare – quem leu ou assistiu à peça certamente perceberá as semelhanças entre as ações de Iago e as do assassino X -, temos ainda o fato de que Poirot nunca disse que X era quem tinha cometido os homicídios, apesar de ser moralmente responsável por eles. Hastings é quem assume que X conseguira matar as vítimas de uma forma ou de outra, mesmo quando outra pessoa já havia confessado o crime.

Algumas das principais pistas nos são concedidas durante a cena da tentativa de manipulação de X sobre o casal Luttrell. O método de Norton pode ser facilmente observado nesta primeira tentativa de homicídio. Nela, Hastings, Norton e Luttrell conversam sobre Boyd Carrington, que acabara de herdar uma grande propriedade no interior da Inglaterra, porém, por não ser casado e nem possuir filhos, era sozinho. Os três homens, então, conversam sobre como o baronete deveria se casar. Já estava estabelecido desde o início da trama que Mrs.Luttrell possuía uma personalidade forte, enquanto seu esposo era gentil e passivo, o que culmina com Mrs.Luttrell se sobrepondo ao marido em todas as ocasiões, muitas vezes humilhando-o.

> - Casar e sossegar? E se a mulher dele começar a mandar nele...
> Foi o maior azar. O tipo de frase que qualquer um poderia ter dito. Mas foi muito infeliz considerando as circunstâncias, e Norton percebeu isso no momento em que as palavras estavam saindo de sua boca. Tentou segurá-las, hesitou, gaguejou, e parou um pouco sem jeito. Isso ainda piorou mais as coisas.
> Ele e eu ao mesmo tempo começamos a falar. Falei qualquer bobagem sobre a luz da noite. Norton disse alguma coisa sobre um bridge depois do jantar.
> O coronel Luttrell nem ouviu o que nós dissemos. Falou numa voz esquisita, inexpressiva:
> - Não, Boyd Carrington não vai ser mandado pela mulher. Ele não é o tipo de pessoa que se deixe ser mandado. Ele não tem disso. Ele é um homem!
> Foi muito estranho. Norton continuou balbuciando qualquer coisa sobre o bridge. No meio de tudo isso, uma cotovia veio voando sobre as nossas cabeças e pousou num galho não muito longe de nós.
> O coronel Luttrell apanhou a sua arma.
> - Olha lá uma daquelas pestes – falou.
> Mas antes que pudesse ao menos mirar, o pássaro saiu voando para outra árvore onde não dava para atingi-lo.
> No mesmo instante, a atenção do coronel Luttrell se voltou para um movimento no pomar.
> - Droga, um coelho mordendo a casca daquelas árvores recém-plantadas. Pensei que tivesse cercado bem o lugar.
> Alçou o rifle e atirou, e quando eu vi...
> Houve um grito de mulher. Dissipou-se numa espécie de murmúrio, horroroso.
> A espingarda caiu das mãos do coronel Luttrell, seu corpo vergou, mordeu os lábios.
> - Meu Deus, é a Daisy! (CHRISTIE, 1978, p.75-76)

Hastings não se dá conta, mas é evidente que o comentário de Norton fora intencional, provocando o coronel, lembrando-o das humilhações sofridas. Podemos perceber facilmente, então, as sugestões de Norton e como ele manipula o coronel Luttrell, fazendo com que este atirasse propositadamente na esposa. A menção às humilhações sofridas cada vez que Mrs. Luttrell o repreendia, muitas vezes na frente dos hóspedes, acabou por incentivar o coronel a se provar como "homem", como ele mesmo se referiu a Boyd Carrington.

Uma leitura mais atenta concede ao leitor a pista sobre o *bridge* [52]. Era um costume da pensão Styles jogar partidas de *bridge* após o jantar, incluindo o casal Luttrell e os hóspedes. Mrs. Luttrell é uma jogadora ávida e implacável, novamente contrastando com o marido, um jogador tranquilo, que comete erros quando fica nervoso ou sob pressão. Em uma destas partidas, Norton sugere que o casal jogue como uma dupla, contra ele e Hastings, o que fez com que os defeitos do casal Luttrell como jogadores ficassem mais evidentes. Mrs. Luttrell, então, acaba por pressionar ainda mais o esposo, que, cada vez mais nervoso, comete mais e mais erros.

Sendo assim, quando Norton continua a sugerir, durante a cena acima, que eles joguem *bridge* após o jantar, ele está relembrando o coronel de outras humilhações sofridas, minando cada vez mais a resistência ao desejo de matar. Novamente, Hastings falha em perceber as implicações dos comentários de Norton e tampouco percebe que o coronel não havia atirado em um coelho, mas sim na própria esposa. Felizmente, Luttrell erra o tiro – segundo Poirot, o coronel errou porque, no fim, não teve coragem para matar a mulher que amava – e a primeira tentativa de X falha.

Da mesma forma, o método de Norton pode ser observado nas cenas em que Hastings é manipulado até decidir cometer um assassinato. Ao fazer com que o personagem narre as cenas, Christie mostra a todos os leitores como o método de X funciona, envolvendo a manipulação de Hastings e aproveitando-se daquilo que ele possui de mais nobre e gentil: o amor pela filha.

> Eu tenho orgulho de dizer que não trabalhei esses anos todos com Poirot em vão. Sabia exatamente que precauções tomar.
> Allerton não ia encontrar com Judith amanhã em Londres.
> Allerton não ia a lugar nenhum amanhã...
> A coisa toda era ridiculamente simples.

[52] Jogo de cartas bastante popular na Inglaterra, envolvendo quatro jogadores, formando duas duplas, que se sentam em lados opostos da mesa. Em Curtain, Norton manipula o casal Luttrell a jogar junto, sabendo que enquanto o Coronel Luttrell é um jogador mediano, que comete vários erros, sua esposa é extremamente competitiva, o que certamente ocasionaria uma briga entre o casal.

> Fui até meu quarto e apanhei o vidro de aspirina. Depois fui até o quarto de Allerton e entrei no banheiro. Os comprimidos de Slumberyl estavam no armário. Achei que oito eram suficientes. A dose normal era um ou dois. Portanto, oito davam e sobrava. O Allerton mesmo havia-me dito que a quantidade tóxica era muito grande em cada comprimido. Eu li a bula. "É perigoso exceder a dose receitada".
> Sorri. (CHRISTIE, 1978, p.107-108)

Felizmente, Poirot percebe o que Hastings pretendia fazer e consegue impedi-lo. Toda a cena com Hastings planejando um assassinato é estruturada de forma a não permitir que o leitor perceba o que vai acontecer a seguir, se o narrador chegará de fato a assassinar Allerton. A incerteza contribui para um suspense muito forte, quando, ao fim da cena, Hastings percebe que dormira sentado na poltrona, esperando o Major Allerton retornar ao quarto, quebrando a expectativa de que algo ruim aconteceria e deixando o leitor aliviado.

A manipulação de Hastings por Norton é narrada de forma fiel pelo capitão, contendo todas as informações necessárias para conceder pistas ao leitor, porém, como Norton fora capaz de manipular Boyd Carrington e Luttrell e os utilizou para alcançar sua meta e fazer com que Hastings assassinasse Allerton, estas pistas concedidas não ligam Stephen Norton diretamente ao crime, visto que ele se camuflou por meio das sugestões dos outros hóspedes da pensão.

Sendo assim, o que pode complicar a descoberta da identidade de X é o fato de que, algumas vezes, a sugestão não vem de Norton, mas sim de algum outro personagem, normalmente Boyd Carrington. Apesar de ser mencionado em mais de uma ocasião que Boyd Carrington ouve a história de alguma pessoa e depois a toma como se fosse sua, é possível não fazer a ligação entre os dois fatos e não perceber que Norton é quem de fato estava por detrás de cada sugestão.

A ação dele com Barbara Franklin não nos é narrada, pois Hastings não possuía conhecimento sobre ela; no entanto, é possível perceber que há algo errado na atmosfera da família Franklin, embora Hastings não tenha notado que a filha estava apaixonada por John Franklin e não por Allerton. A revelação final de que Hastings é quem fora responsável pela morte de Barbara Franklin também causa uma reação de choque no leitor, especialmente depois que Poirot defendeu categoricamente no inquérito o suicídio de Mrs.Franklin. Na realidade, Mrs. Franklin pretendia assassinar o esposo e envenenou sua xícara de café. Quando Hastings girou a mesa para pegar um livro, a xícara envenenada acabou nas mãos de Barbara, que morreu acidentalmente.

Hastings, no entanto, novamente falha em perceber todos estes detalhes, mesmo tendo narrado todos os acontecimentos com fidelidade. É possível notar, novamente, o jogo presente no romance policial *clue-puzzle*, visto que Hastings, o representante do leitor dentro do mundo da trama em questão, vê tudo o que acontece, mas falha em chegar a uma solução e resolver o enigma.

Após a morte do detetive, quase ao fim do romance, Hastings dá o caso como encerrado e atribui a vitória a X, nesse momento ainda desconhecido para ele. É só no último capítulo – assim como em quase todos os romances policiais *clue-puzzle* – que o enigma tem sua solução revelada. Mesmo estando morto, é Poirot quem explica a solução por meio de um manuscrito que escrevera e endereçara a Hastings antes de sua morte, mas que só lhe foi entregue quatro meses depois, como dissemos. Em tal manuscrito, o detetive revela tudo a Hastings, detalhando o método de X, apresentando sua identidade e explicando como fez para derrotar o assassino. Parte de seu manuscrito contém o seguinte trecho:

> Agora talvez você já esteja conseguindo ver o que alguns dos meus comentários, que o irritavam e o confundiam, realmente queriam dizer. Quando eu falei que um crime seria cometido, eu não estava sempre me referindo ao mesmo crime. Eu lhe disse que estava em Styles para fazer uma coisa. Estava lá porque um assassinato ia ser cometido. Você ficou surpreso com a minha certeza quanto àquilo. Mas eu podia estar certo, porque o crime, quem ia cometer, era eu mesmo...
> É, meu amigo, é estranho, e engraçado, e terrível! Eu, que sou contra assassinatos. Eu, que dou imenso valor à vida humana, terminei minha carreira cometendo um assassinato. Talvez tenha sido porque eu tenha sido tão correto, tão consciente do caminho certo que esse terrível dilema se apresentou a mim. Porque, veja bem, Hastings, existem dois lados aí. O meu trabalho em toda minha vida foi para salvar inocentes, evitar assassinatos, e essa... essa foi a única maneira que eu podia fazer isso! Não se engane quanto a uma coisa: X não poderia nunca ser pego pela lei. Não tinha o que temer. Por nenhum outro meio ele podia ser vencido.
> E, no entanto, meu amigo, eu relutei. Eu sabia o que tinha de fazer mas não conseguia fazê-lo. Estava como Hamlet, eternamente adiando o dia maldito... E então houve aquela tentativa contra a Sra.Luttrell.
> Eu estava curioso, Hastings, se o seu conhecido faro para o óbvio funcionaria. Funcionou. Sua primeira reação foi uma suspeita sobre Norton. E você estava certo. Norton era o homem. Você não tinha nada em que se basear, a não ser a sugestão perfeitamente lógica de que ele era insignificante. Aí, você chegou bem perto da verdade. (CHRISTIE, 1978, p.170)

Poirot confessa então ter assassinado Stephen Norton com a intenção de impedir que mais assassinatos ocorressem, visto que o assassino não poderia nunca ser acusado ou capturado pela justiça, levando em consideração que seu método era baseado em

sugestões, manipulações e incitações, nunca cometendo o crime ele mesmo, mas sempre sendo moralmente responsável pelos acontecimentos.

O detetive também comenta o que já foi informado aqui, sobre o "faro para o óbvio" de Hastings, que acertou logo no início a identidade de X, mas acabou transferindo suas suspeitas para Allerton, devido ao desgosto e antipatia que sentia pelo major. Esta característica de Hastings, presente desde a primeira aventura de Poirot, também reconhecível em Styles, encontra, então, seu alcance máximo neste romance, o que pode ser percebido pelos inúmeros jogos presentes na estrutura narrativa, que já foram citados.

Fechando, então, um ciclo, a despedida do detetive faz novamente referência ao primeiro caso em que Poirot e Hastings trabalharam juntos, finalizando a série de maneira circular e fazendo com que o detetive iniciasse e encerrasse sua carreira no mesmo lugar, na propriedade de campo no interior inglês:

> Nós não teremos mais caçadas juntos, meu amigo. Nossa primeira caçada foi aqui, e também a nossa última...
> Aqueles foram dias bons...
> E, têm sido dias muito bons..."
> (Fim do manuscrito de Hercule Poirot)
> Nota final do capitão Arthur Hastings: Eu acabei de ler... Ainda não posso acreditar em tudo... Mas ele está certo. Eu devia ter visto. Eu devia ter adivinhado quando vi o buraco da bala tão simetricamente no meio da testa.
> Engraçado... agora que me ocorreu... engraçado, o primeiro pensamento que tive hoje de manhã.
> A marca na testa de Norton era como o estigma de Caim... (CHRISTIE, 1978, p.184).

> Caim assassina seu irmão Abel por motivo de ciúme, e é punido por Deus de duas maneiras: ele se torna um pária, e ele é marcado por Deus para que todos possam reconhecê-lo por quem ele é, e, mais significativamente, por o que ele é - um criminoso. Esta "marca de Caim" é uma garantia para todos aqueles que cumprir a lei, uma vez que sugere que o criminoso é sempre identificável como "outros" que eles mesmos. (SCAGGS, 2005, p.9) [53]
> (Tradução nossa)

A conotação bíblica da ação de Poirot, que marca Norton com o estigma de Caim, é também uma das pistas deixadas pelo detetive para Hastings. Ao marcar Norton com tal estigma, Poirot o identifica como o assassino que todos estavam procurando,

[53] Cain murders his brother Abel out of jealously, and is punished by God in two ways: he becomes an outcast, and he is marked by God so that all may recognize him for who he is, and, more significantly, for what he is - a criminal. This "Mark of Cain" is a reassurance to all those who abide the law, as it suggests that the criminal is always identifiable as "other" than themselves. (SCAGGS, 2005, p. 9)

separando-o dos demais justamente por isto. É também curioso notar que Poirot marca Norton como um assassino com o próprio ato de matá-lo, o que faz de Poirot também um assassino. A única forma encontrada por Poirot para impedir que Norton continuasse a influenciar as pessoas a cometerem assassinatos foi matando-o, sendo que o detetive chegou a convidar Hastings para passar uma temporada em Styles porque precisava dos olhos crédulos do amigo para levar seu plano adiante. Poirot assassina Norton, marcando-o com o estigma do assassino, informando indiretamente a todos a causa da morte do sujeito.

Christie inova, então, em colocar seu próprio personagem-detetive como um assassino, fazendo-o encerrar sua carreira desta forma. O fato é que o plano de homicídio de Poirot fora tão bem executado e planejado que ninguém desconfiou de suas verdadeiras intenções, tampouco Hastings.

Curtain solidifica-se, então, como um dos mais subversivos romances da autora, especialmente pelas questões relacionadas ao assassino planejado por ela, bem como pela inversão no fato de não sabermos quem será a vítima. Além disso, o fato de Christie ter encerrado a carreira de seu mais famoso personagem com um assassinato e um suicídio acaba por manchar de alguma forma a reputação do personagem, sempre contrário a qualquer tipo de violência. Porém, encerrando o romance em um tom divertido, Poirot afirma que Hastings deveria ter sabido que ele havia matado Norton, justamente pelo tiro não ter sido na têmpora e sim no meio da testa, reafirmando sua paixão pela ordem e simetria mesmo em seu leito de morte.

4.3 - O assassinato de Roger Ackroyd e a desconstrução do *clue-puzzle*

Os elementos mais conhecidos sobre a obra de Christie e que foram apresentados e analisados aqui são desconstruídos em um de seus mais conhecidos e polêmicos romances, *The murder of Roger Ackroyd*, de 1926. O que havia sido apresentado e consolidado na série protagonizada pelo detetive belga Hercule Poirot é subvertido neste romance, o que causa no leitor uma das maiores surpresas já vistas na obra de Agatha Christie. Neste livro, como já é anunciado no próprio título, conta-se a história de como Roger Ackroyd, um homem de posses, residente em uma pequena aldeia no interior da Inglaterra, veio a ser misteriosamente assassinado em seu próprio escritório, ferido no pescoço com um punhal de sua coleção. Como já informado, este é

um romance protagonizado pelo belga Hercule Poirot, sendo o terceiro na cronologia do detetive.

Como é comum nos romances policiais modalidade *clue-puzzle*, os personagens que orbitam ao redor da vítima podem ser entendidos como suspeitos de sua morte, sendo que, neste caso, a maioria deles faz parte da família de Ackroyd. Alguns dos personagens principais são: James Sheppard, médico da aldeia, amigo de Ackroyd e narrador da história; Flora Ackroyd, sobrinha do falecido Roger e residente da mansão Fernly; Ralph Patton, enteado de Ackroyd e noivo de Flora; Caroline Sheppard, irmã de James e responsável pelas fofocas locais, e Hercule Poirot, o detetive belga que passou a residir na aldeia de King's Abbot recentemente.

The Murder of Roger Ackroyd possui, então, uma premissa bastante simples, para os padrões da autora, porém os acontecimentos ocorrem de forma tão misteriosa e a resolução do enigma mostra-se tão complexa que apenas um estudo mais aprofundado da estrutura narrativa consegue demonstrar como o mistério foi construído minuciosamente e com cuidado. As pistas se encontram justamente na estrutura narrativa do romance, o que certamente torna mais difícil para os leitores alcançarem a resolução do mistério.

Parte do instrumental teórico deste trabalho é composto pelas noções de Todorov sobre o romance policial, explicitadas em seu ensaio "Tipologia do Romance Policial" [54]. Para Todorov, o romance policial é composto não por uma, mais sim por duas narrativas distintas que se complementam. A primeira é chamada por ele de "a narrativa do crime", tendo como foco, evidentemente, o crime ocorrido e a ambientação deste, como a apresentação de locais e personagens, que se tornarão os suspeitos a serem investigados pelo detetive. Esta primeira narrativa, normalmente, ocorre antes de o detetive tomar ciência do crime ocorrido e, algumas vezes, antes mesmo de sua aparição na fábula. A segunda narrativa apontada por Todorov é a "narrativa da investigação", marcada pela ação do detetive em juntar as pistas, interrogar os suspeitos e desvendar o enigma final. Esta análise proposta por Todorov pode ser aplicada em praticamente todos os romances policiais da fase clássica, como os de Conan Doyle e Agatha Christie, porém não deve ser considerada uma regra indiscutível, afinal o romance *noir*

[54] TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In.___ **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 93-104.

[55] acaba por modificar várias das estratégias do romance policial clássico, incluindo esta possível divisão da estrutura narrativa em duas.

A história tem início quando James Sheppard, o médico da aldeia, sai da casa de Mrs. Ferrars, que havia sido encontrada morta algum tempo antes. O médico suspeita de suicídio e relembra ter avistado a mulher conversando com Ralph Paton, enteado de seu amigo Roger Ackroyd, e diz sentir uma "premonição do futuro", juntamente com um sentimento ruim. Nesse momento, o leitor ainda não sabe, mas será revelado que Mrs. Ferrars havia assassinado o marido e estava sendo chantageada por alguém que possuía conhecimento deste fato.

Este elemento da chantagem pode passar inicialmente despercebido para o leitor, evidentemente mais preocupado com o assassinato informado no título do romance – o de Roger Ackroyd -, mas ele irá descobrir que o motivo do assassinato de Ackroyd é justamente a chantagem sofrida por Mrs. Ferrars. Ackroyd tencionava se casar com Mrs. Ferrars passado o período conveniente de luto e a mulher, que estava sendo chantageada justamente pela morte do marido, se desespera e resolve contar a verdade em uma carta, que endereça a Ackroyd, incluindo nela o nome do chantagista.

Sendo assim, quando Sheppard vê Mrs. Ferrars conversando com o enteado de Ackroyd, Ralph Paton, fica preocupado, pensando que seu segredo talvez viesse a ser revelado, e quando Ackroyd o procura logo em seguida e o convida para jantar em sua casa, a mansão *Fernly*, Sheppard tem a certeza de que será acusado de chantagear Mrs. Ferrars; elabora, por isso, um plano para assassinar o amigo, livrando-se da acusação.

É, portanto, com esta premissa simples que tem início o romance *The murder of Roger Ackroyd*, um dos mais conhecidos e celebrados de Agatha Christie não apenas por possuir uma trama complexa e indecifrável – há muitos outros romances da autora que possuem crimes mais violentos ou com motivos menos mesquinhos -, mas justamente por sua estrutura narrativa diferenciada, com o intuito de construir uma poderosa unidade de efeito, surpreendendo efetivamente o leitor.

Como já foi dito, no romance policial há alguns personagens-chave, cuja presença é indispensável ao gênero, especialmente àqueles escritos de acordo com as premissas do *whodunnit*, como é o caso deste romance em específico. Sendo assim, os personagens que ocupam os papeis centrais são sempre o detetive, a vítima e o

[55] Sobre o *noir*, uma das modalidades do romance policial, marcado pela primazia do suspense e pela narrativa autodiegética, na pessoa do detetive, Todorov afirma que o estilo fundiu as duas narrativas, antes separadas pelo romance policial clássico.

assassino. O *whodunnit* ainda acrescenta mais personagens nos papeis de suspeitos, e consolida o que já fora trabalhado nos contos sherlockianos: a presença de um narrador homodiegético, representado na forma de um amigo ou pessoa próxima ao detetive.

The murder of Roger Ackroyd caracteriza-se, então, como um romance bastante controverso, justamente pela natureza especial de seu narrador, que assume dois papeis na narrativa ao invés de ocupar apenas um, o que evidentemente confunde o leitor e acaba desviando sua atenção para outros aspectos da trama que não estão diretamente ligados com a trama central, tanto pela própria vontade do assassino, que oculta várias de suas ações, o que pode ser notado por um leitor mais atento ao decorrer da trama, quanto pelas ações do próprio detetive, que, já desconfiado de Sheppard, o envia para realizar algumas tarefas não relacionadas diretamente com o assassinato de Ackroyd, justamente com o intuito de tirá-lo do caminho e procurar as pistas corretas sem a intervenção do médico.

4.3.1 - A estrutura narrativa e a figura do narrador

Podemos entender o romance *The Murder of Roger Ackroyd* levando em consideração os termos utilizados por Todorov e explicitados acima. A primeira narrativa tem início quando o narrador, o médico da aldeia James Sheppard, chega em casa após avaliar a morte de Mrs. Ferrars, personagem cujo caráter misterioso, em um primeiro momento, passa despercebido ao leitor, mas que eventualmente se provará extremamente importante para a trama principal, como já mencionado. Nesta primeira parte, somos apresentados brevemente ao médico e a sua irmã Caroline, bem como ao vizinho deles, ninguém menos que o detetive Hercule Poirot. Inicialmente, no entanto, a profissão de Poirot é desconhecida pelos habitantes da aldeia, que acreditam que o pequeno detetive belga seja um cabeleireiro ou algo do tipo - o que se trata de uma brincadeira com a figura do detetive, muito famoso por seus enormes bigodes e por sua vaidade com roupas e aparência. A verdadeira identidade de Poirot só será revelada aos habitantes de King's Abbot após a ocorrência do crime, no capítulo V. A segunda narrativa tem início quando o crime é descoberto pelos moradores de Fernly, a mansão de Ackroyd, e quando Poirot toma conhecimento de seus detalhes, comprometendo-se a ajudar a polícia local a desvendar o mistério, contando com a "cooperação" de Sheppard para tal.

Apesar de se enquadrar nos termos propostos por Todorov, *The Murder of Roger Ackroyd* possui uma estrutura narrativa curiosa. Como em grande parte dos romances de Agatha Christie, em especial nos protagonizados pelo detetive Hercule Poirot, há a presença de um narrador homodiegético (Arthur Hastings) que narra de maneira testemunhal os acontecimentos ocorridos durante a trama. Porém, além de narrar os acontecimentos, o narrador homodiegético de Agatha Christie é apresentando também como o autor do relato em questão. Arthur Hastings, amigo de Poirot, é o responsável não apenas por narrar as aventuras do amigo, mas também por escrevê-las, justamente com o intuito de torná-las públicas, repetindo a fórmula clássica utilizada por Conan Doyle ao escrever sobre Sherlock Holmes. Watson não é apenas o narrador, mas também é responsável por escrever as aventuras do detetive britânico, assumindo então o papel de autor.

Esta característica fica ainda mais evidente no conto "*The Adventure of the Mazarin Stone*" [56], o único conto da coletânea de Holmes que é narrado de maneira heterodiegética. Logo no início deste conto, somos apresentados a uma nota de Watson, informando que, por não ter participado ativamente desta aventura, achava mais coerente narrá-la em terceira pessoa, visto que não havia testemunhado vários dos acontecimentos nela referidos. Ou seja, apesar de apresentar um narrador heterodiegético, nós sabemos que este narrador é John Watson, que assume a função de autor do relato.

A mesma fórmula, presente em Conan Doyle e seguida por Christie em grande parte dos romances protagonizados por Poirot, é apresentada em *The Murder of Roger Ackroyd*, no qual somos apresentados ao narrador-autor James Sheppard. A presença polêmica desta personagem, que ocupa o papel antes preenchido por Hastings e que narra a história de forma testemunhal, é o principal motivo pelo qual este romance é ainda hoje tão debatido pelos estudiosos da literatura policial.

Fica claro, então, que um aspecto muito discutido quando se trata de literatura policial é certamente a natureza do narrador. Em muitos romances, incluindo vários dos de Agatha Christie, há a presença de um narrador heterodiegético, porém não onisciente. A linha de raciocínio do personagem detetive nunca é apresentada ao leitor de maneira integral, seus pensamentos permanecem sempre ocultos durante o desenrolar da trama. A solução encontrada para este problema, e também para dar mais

[56] Conto de autoria de Arthur Conan Doyle, protagonizado pelo detetive Sherlock Holmes e publicado na Strand Magazine em 1921. Recebeu no Brasil o título de "A pedra Mazarino".

verossimilhança à narrativa, foi trabalhar com o narrador homodiegético, que narra as aventuras do detetive de maneira testemunhal.

Em *The Murder of Roger Ackroyd* há a curiosa presença de um narrador autodiegético, na figura do médico local da aldeia, James Sheppard. Ele é amigo íntimo de Ackroyd e, aparentemente, se afasta de todas as fofocas e intrigas que permeiam a região. Ao contrário de Hastings, que narrava as aventuras de Poirot colocando sempre suas opiniões pessoais e seus pensamentos sobre as investigações e as pessoas envolvidas no caso, várias vezes confundindo o leitor com suas ideias mirabolantes sobre o mistério, logo nota-se que a narração de Sheppard é mais impessoal, pois ele se abstém de comentários que possam comprometê-lo ou às pessoas ao redor, como é indicado pelo próprio Poirot no trecho a seguir:

> "- Hastings não escrevia assim - continuou o meu amigo - Em cada página lia-se muitas e muitas vezes a palavra "eu". Sempre o que ele pensava, o que ele fazia. O senhor, pelo contrário, deixa sempre a sua personalidade no último plano. Só uma ou duas vezes ela se impõe... nas cenas de vida doméstica, digamos.
> [...]
> - É uma exposição muito acurada e meticulosa dos fatos - disse amavelmente - Registra todas as circunstâncias com fidelidade e exatidão...embora se mostre muitas vezes reticente quanto ao papel que representou nos acontecimentos." (CHRISTIE, Agatha. 1926, p.236)

Ao confrontarmos o tempo da história com o tempo do discurso, somos apresentados a outra característica importante desta narrativa. Como já indicado, temos neste romance a fórmula em que o narrador assume o papel de autor do relato; portanto, quando a leitura tem início, conseguimos identificar características de uma narrativa ulterior, pois se tem a impressão de que a aventura já havia tido seu fim quando Sheppard começa a narrá-la. Porém, em vários trechos, há indicações de que o manuscrito de Sheppard está sendo escrito conforme a trama vai se desenvolvendo, o que fica explicitado neste trecho, em que Sheppard conta a Poirot que está escrevendo sobre o assassinato de Ackroyd:

> "- Bem, acontece que li alguns contos do Cap.Hastings e pensei em tentar escrever alguma coisa de semelhante. Parecia-me um pecado perder esta ocasião, talvez o único caso desta natureza em que jamais me verei envolvido.
> [...]
> - Mas isto é magnífico! Então foi escrevendo as suas impressões à medida que se desenrolavam os acontecimentos? - Fiz sinal que sim." (CHRISTIE, Agatha. 1926, p.234).

Percebemos então que o médico, na realidade, ia escrevendo na medida em que os acontecimentos ocorriam, sendo que, na ocasião em que entrega o manuscrito a Poirot, ele já havia escrito até o que corresponde, no livro físico, ao capítulo XX. Também há outro indicativo de que a escrita é simultânea no epílogo do livro, o qual é redigido após a revelação da solução do enigma. Depois que Poirot revelara verdade ao médico, deixando claro que sabia que ele era o culpado, em uma clássica cena dos romances policiais *clue-puzzle*, nos quais o detetive reúne os suspeitos e explica como resolveu o enigma, Sheppard é deixado sozinho e completa seu manuscrito, provavelmente escrevendo os capítulos em que o detetive revela a verdade, até chegar ao epílogo, que ocorre no mesmo tempo em que a história, e no qual o personagem decide se matar.

Esta é mais uma das manobras narrativas utilizadas por Christie em seu romance. Muito se discute sobre se Christie deu ou não aos leitores a mesma chance de descobrir quem era o criminoso, porém, ao realizarmos esta análise estrutural, percebemos que mesmo com esta estratégia utilizada pela autora, que intencionalmente desvia a atenção do leitor para a solução do mistério, ela encaixou as pistas necessárias para a descoberta, dentro da própria narrativa, do assassino, fazendo uso de elipses, prolepses e paralipses, elementos que um leitor mais atento conseguirá perceber e poderá até mesmo questionar "por que Sheppard não nos contou isto?", levando a uma possível suspeita em relação à figura do médico.

4.3.2 - A construção da unidade de efeito: elipses, paralipses e prolepses.

Somos apresentados a várias prolepses no decorrer da narrativa, nas quais Sheppard insinua que ainda não sabia qual era a intenção do detetive, mas que logo descobriria. Ou informando que "naquele tempo" ainda não julgava Poirot capaz de decifrar o mistério, como no seguinte trecho:

> "Poirot e eu almoçamos num restaurante. Agora sei que naquela ocasião já havia deslindado toda a meada. Encontrara o último fio que lhe faltava para chegar à verdade.
> Mas naquele momento, eu não tinha a mínima suspeita disso. Parecia-me que ele confiava demasiado em si mesmo e estava convencido de que tudo o que me deixava perplexo também era enigmático para ele." (CHRISTIE, 1926, p. 194)

Nesta prolepse, ocorrida no capítulo XVIII, Sheppard nos conta que Poirot já havia desvendado o mistério, embora ele mesmo não estivesse convencido de como isto fora possível. Neste caso, a anunciação de que Poirot já possuía conhecimento da verdade está ligada a uma pista falsa que o detetive fingiu seguir para despistar o assassino; porém, como o assassino acumula também o papel de narrador, o leitor acaba por seguir a pista falsa, sem relação com o crime, assim como Sheppard.

Outra anunciação muito importante para a trama ocorre já nos capítulos finais, quando Poirot reúne Sheppard e os suspeitos e explica que já sabe quem foi o culpado e que na manhã seguinte irá informar sua identidade à polícia. Enquanto todos vão se retirando, Poirot pede para que o médico fique mais alguns instantes, pois quer conversar com ele.

> Estava perplexo. Pela primeira vez não conseguia adivinhar nem de longe o que Poirot tinha em vista. Durante um momento, inclinei-me a pensar que a cena a que acabava de assistir não era nada mais do que uma farsa colossal e que ele estivera, para usar as suas próprias palavras, "representando uma comédia" a fim de se tornar interessante e importante. A despeito de mim mesmo, porém, era forçado a acreditar que havia algo de real no fundo de tudo aquilo. Em suas palavras estava contida uma verdadeira ameaça, um inegável tom de sinceridade. Entretanto, ainda estava convencido de que ele seguia uma pista inteiramente falsa. (CHRISTIE, 2001, p.249).

Notamos então que inicialmente Sheppard se nega a acreditar que Poirot tenha descoberto a verdade, indicando-o como o assassino, acreditando se tratar de uma bravata do detetive para provocar uma confissão. Porém, ele mesmo diz que dentro de si mesmo sabia que Poirot havia decifrado o assassinato de Ackroyd e que estava realmente o ameaçando, mas preferiria acreditar que o detetive estava enganado. O próprio fato de Poirot ter pedido que James Sheppard ficasse para trás já poderia ser considerado um pouco suspeito pelo leitor, especialmente depois de o detetive ter ameaçado entregar o culpado pela manhã. E há ainda esta declaração de que Sheppard não acreditava ser possível que o detetive soubesse que ele era o culpado. Ao entregar o manuscrito para Poirot, Sheppard pretendia guiá-lo para longe da solução, já que ele omite fatos importantíssimos; portanto, subestimou o detetive a este ponto.

Em uma leitura atenta do romance, é possível notar vários destes anúncios, o que, somado às elipses temporais, transmite a impressão de que há algo errado com a narrativa do médico. Os problemas da narrativa de Sheppard são perceptíveis mesmo sem conhecimento prévio da resolução do enigma, especialmente pelas várias elipses discursivas ao longo do texto, demonstrando que ele é reticente em vários momentos de

seu relato, seja não informando que havia procurado por um bilhete de suicídio de Mrs. Ferrars, ou não dizendo que visitou a hospedaria onde Ralph Paton estava hospedado após o crime ter sido cometido. Nós apenas somos informados destes fatos quando outros personagens os comentam com o próprio James Sheppard ou com Poirot. Nomearemos essas omissões presentes no texto segundo o conceito genettiano de paralipse: "O tipo clássico da paralipse, recordemos, é, no código da focalização interna, a omissão de certa acção ou pensamento importante do herói focal, que nem o herói nem o narrador podem ignorar, mas que o narrador prefere esconder do leitor." [57]

Como se pode notar, então, o uso de paralipses é extremamente comum e pode mesmo ser considerado fundamental na estrutura da narrativa policial, afinal, as pistas devem ser ocultadas do leitor e os pensamentos do detetive devem ser omitidos. Sendo assim, uma das funções das paralipses no romance policial é criar a unidade de efeito, como pôde ser percebido nas análises realizadas neste estudo. Sendo assim, ao ocultar o pensamento do detetive, criam-se expectativas para quando ele revelar o enigma e apontar o culpado. Da mesma forma, essa ocultação permite aos leitores que sigam uma linha de pensamento própria, fazendo uso da lógica para resolver o mistério.

Outra função da paralipse é criar uma aura enigmática em torno das personagens presentes no romance, fazendo com que o leitor suspeite de várias delas, justamente por não saber suas motivações ou pensamentos internos, ocasionando na criação dos vários efeitos que vêm a compor a unidade.

As paralipses presentes em *The Murder of Roger Ackroyd* possuem ainda outras funções. Além de criarem talvez a maior quebra de expectativa referente à resolução do enigma encontrada nos romances de Agatha Christie, rivalizando com o também famoso *Murder on the Orient Express,* mostram-se mais complexas do que as utilizadas em *The Mysterious Affair of Styles*, por exemplo. E o motivo para isto é bem simples: James Sheppard, o narrador desta história, acumula também o papel de assassino, sendo, portanto, o responsável pelas mortes de Roger Ackroyd e, indiretamente, de Mrs. Ferrars, já que esta se suicidou por estar sendo chantageada pelo médico.

Sobre isto, Genette comenta, citando Barthes:

> A propósito daquilo a que chama 'mistura dos sistemas', Barthes cita, a justo título, a 'batota' que consiste, em Agatha Christie, no focalizar uma narrativa como Cinco Horas e Vinte e Cinco ou O assassínio de Roger Ackroyd no assassino, omitindo dos seus 'pensamentos' simplesmente a recordação do

[57] GENETTE, Gerard. **O discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 19[--] p.194

> assassínio; e sabe-se que o mais clássico dos romances policiais, ainda que geralmente focalizado no detetive inquiridor, nos esconde na maior parte das vezes uma parte de suas descobertas e das suas induções até a revelação final. (GENETTE, 19-, p.194-195)

Genette refere diretamente, então, o polêmico caso de *Roger Ackroyd* e também o romance *The Seven Dials Mystery*, que no Brasil foi publicado com o nome de *O Mistério dos Sete Relógios*. Embora Genette e Barthes estejam ambos falando sobre a questão da focalização, há uma diferença crucial na estrutura narrativa destes dois romances. *The Seven Dials Mystery* é narrado por um narrador heterodiegético e a focalização, apesar de ser interna e variável entre dois personagens centrais (Jimmy Thesinger, o assassino, e Lady Frances Dermont, a "detetive" amadora), conta os pensamentos internos de Jimmy, mas sem informar que ele é, na realidade, o assassino. Já *Roger Ackroyd* força ainda mais a utilização destas paralipses, visto que o assassino é o narrador e, portanto, pode propositadamente omitir a execução do assassinato ou as ações que realizou naquele dia, confundindo assim o leitor e desviando-o da solução final.

A forma como Christie utiliza essas paralipses acaba por limitar as pistas sobre as quais o leitor possui conhecimento, afinal, o assassino não irá se revelar durante a narrativa. O detetive Hercule Poirot, estando afastado e inicialmente não possuindo conhecimento de que Sheppard estava escrevendo sobre o crime, consegue permanecer alheio às maquinações do narrador, possuindo conhecimento sobre todas as pistas deixadas por Sheppard e que não são informadas ao leitor. Sendo assim, as paralipses assumem, neste romance, a função de desviar o leitor do verdadeiro assassino. Sheppard escreve sobre o crime que cometeu com o propósito de demonstrar sua vitória sobre Poirot, e em vários pontos de sua narrativa percebemos reticências e omissões, algumas apontadas pelo próprio detetive quando este analisa o manuscrito do assassino. Porém, mesmo com essas indicações - algumas dadas pelo próprio narrador ao comentar o modo como Poirot conduz a investigação, por meio dos já mencionados anúncios - o leitor é levado a não desconfiar de Sheppard, visto que este, ao assumir as funções de narrador, não poderia, seguindo a lógica da estrutura do romance policial, ser o assassino, mesmo que o médico tenha indubitavelmente possuído os melhores meios e oportunidades para cometer o crime.

A narrativa reticente de Sheppard é tão omissa que mesmo o fio da investigação que Poirot está estabelecendo fica solto, pois o assassino, ao contrário do antigo

narrador Hastings, não coloca muita confiança no processo dedutivo de Poirot e acaba por não dar muita atenção às questões que realmente interessam ao detetive no desenvolvimento da investigação. Da mesma forma, Poirot, já suspeitando de que o médico pudesse ser o assassino, não confia a ele grande parte de suas descobertas e até mesmo pede para que ele vá investigar coisas não relacionadas com a trama principal justamente para despistá-lo. O problema é que, ao fazer isso, Poirot acaba por despistar também os leitores, visto que estes são guiados pela narrativa de Sheppard, só possuindo conhecimento sobre aquilo que o médico vê e mesmo esta concessão é confusa, pois, como já informado, ele omite várias ações que se provam importantíssimas para a solução do mistério.

Sendo assim, as paralipses cometidas por Agatha Christie, na figura do narrador-assassino James Sheppard, acabam por criar uma unidade de efeito tão intensa que até hoje este livro é debatido entre os estudiosos do gênero, como nos estudos de Baynard e Cosman[58] e no de Eurus[59]. Ambos os estudos fazem referência às regras quebradas por Christie neste romance, sendo que o primeiro questiona se James Sheppard é de fato o culpado ou se está assumindo a culpa para proteger Caroline Sheppard, sua irmã. O estudo de Verda Eurus propõe a "artimanha" usada por Christie como uma maneira de exercitar ainda mais o cérebro, levando em consideração que neste romance em questão, é necessário possuir mais do que astúcia para decifrar o enigma proposto. Christie quebra a principal das regras do romance policial propostas por Van Dine ao não oferecer ao leitor as mesmas chances de desvendar o mistério que o detetive possui.

Com base nestas paralipses, trabalharemos alguns trechos do romance:

> Subitamente, deparou-se-me aos olhos uma mesinha construída como montra, com uma tampa móvel de vidro, através da qual se podia ver os objetos que estavam por baixo. Aproximei-me e observei o conteúdo. Havia duas peças que pertencera ao Rei Carlos I, algumas estatuetas chinesas de jade e uma quantidade de artefatos e curiosidades da África. Querendo examinar uma das estatuetas mais de perto, ergui a tampa, mas esta me escorregou dos dedos e caiu.
> Reconheci imediatamente o ruído que ouvira. Era o dessa mesma tampa de vidro ao ser baixada devagar e com cautela. Repeti a operação uma ou das vezes para convencer-me. Afinal, abri a tampa e comecei a examinar detidamente o conteúdo do móvel.
> Enquanto eu estava curvado sobre os objetos, Flora Ackroyd entrou na sala." (CHRISTIE, 1926, p.29

[58] BAYNARD, Pierre. COSMAN, Carol. **Who killed Roger Ackroyd? The mystery behind the Agatha Chrsitie mystery**. New Press: New York, 2000.
[59] EURUS, Verda. *The mystery as a Mind-Stretcher*. In. The English Journal: Volume 61, Nº4. April, 1972, pp. 495-503.

Neste trecho, Sheppard chega a Fernly, residência de seu amigo Roger Ackroyd, e tem sua atenção atraída para uma mesa de vidro que guardava antiguidades e relíquias. O que Sheppard não nos conta, mas que nós descobrimos mais tarde por meio dos testemunhos de Parker, o mordomo, e de Flora Ackroyd, sobrinha de Roger, é que havia um punhal de origem tunisiana guardado nesta mesa e que o mesmo, no momento em que Flora se junta a Sheppard na sala, não estava mais lá. Posteriormente, Sheppard diz não ter notado o punhal, insinuando que ele já não estava mais na mesa quando se aproximou. Esta é uma das paralipses cometidas pelo narrador, visto que, enquanto olhava os objetos guardados na mesa, Sheppard se apropria do punhal, que viria a ser a arma do crime.

No trecho seguinte, Sheppard e Ackroyd se encontram no escritório deste e Roger conta ao amigo as revelações que Mrs. Ferrars lhe havia feito, informando que havia mesmo assassinado o marido e estava sendo chantageada por isto. Na carta, que serve como um bilhete de suicídio de Ferrars, há o nome do chantagista. Sheppard sabe que será denunciado e insiste para que Ackroyd leia a carta:

> "Ora, convém saber que Ackroyd é teimoso como um jumento. Quando mais se tenta convencê-lo a fazer uma coisa, mais se obstina em não fazê-la. Todos os meus argumentos foram inúteis.
> A carta fora entregue às oito e quarenta. Faltavam exatamente dez minutos para as nove quando o deixei, sem que ele a tivesse lido. Parei hesitante, com a mão sobre a maçaneta da porta, olhando para trás e perguntando-me se não deixara alguma coisa por fazer. Não me ocorreu nada. Sacudi a cabeça, saí e cerrei a porta às minhas costas." (CHRISTIE, 1926, p.40).

Neste trecho há a paralipse mais importante de todo o romance, pois é exatamente entre as frases "A carta fora entregue às oito e quarenta" e "Faltavam exatamente dez minutos para as nove" que o assassinato é cometido. Como já é esperado, não nos é dada nenhuma indicação sobre o que ocorreu nesse tempo. E como Ackroyd se recusa a ler a carta na frente de Sheppard, o leitor é levado a pressupor que este saíra do escritório deixando o amigo ainda vivo, lendo a carta. No entanto, há uma elipse temporal de dez minutos entre o momento em que Ackroyd começa a ler a carta e o momento em que Sheppard deixa o escritório. O que veio a ocorrer nesses dez minutos só seria revelado quando o próprio Sheppard, no último capítulo, intitulado "*Apologia*", nos conta exatamente o que aconteceu e retoma esta passagem:

> "Sinto-me bastante ufano com os meus dotes de escritor. Poder-se-á imaginar coisa melhor, por exemplo, do que a seguinte passagem: '*A carta fora*

> *entregue às oito e quarenta. Faltavam exatamente dez minutos para as nove quando o deixei, sem que ele a tivesse lido. Parei hesitante, com a mão sobre a maçaneta da porta, olhando para trás e perguntando-me se não deixara alguma coisa por fazer.'*
> Tudo rigorosamente verídico, como vêem. Mas suponhamos que eu tivesse encaixado uma serie de asteriscos entre a primeira frase e a segunda: isso não levaria alguém a perguntar o que teria acontecido durante esses dez minutos que eu passava por alto?" (CHRISTIE, 1926, p. 262).

De fato, esta elipse está explícita na narrativa de Sheppard, porém ao mesmo tempo não somos levados a pensar em questioná-lo justamente por causa de seu estatuto de narrador. Nota-se que Sheppard se gaba de seus dotes narrativos, pois, afinal, ele não mentiu neste ponto, apenas omitiu o fato de ter cometido o assassinato.

Há ainda outra paralipse importante no texto, que tem lugar quando Sheppard, logo após ter chegado em casa, é chamado de volta a Fernly por um telefonema que diz ter sido de Parker - o mordomo de Ackroyd. Este telefonema fez com que Sheppard chegasse a Fernly ainda na mesma noite em que o crime foi cometido e não na manhã seguinte, permitindo que ele pudesse ao mesmo tempo se livrar das provas do crime, o ditafone que deixara ligado no escritório, fazendo com que os moradores de Fernly acreditassem que Ackroyd ainda estava vivo quando o médico o deixou: "I did what little had to be done. I was careful not to disturb the position of the body, and not to handle the dagger at all. No object was to be attained by moving it. Ackroyd had clearly been dead some little time." [60]

Esta passagem é também recapitulada pelo médico em seu epílogo, juntamente com a explicação sobre o que realmente fez durante estes períodos em que não narrou suas ações e que são a chave para decifrar o enigma proposto inicialmente.

> Quando, da porta, corri um olhar pela sala, fiquei satisfeito. Nada esquecera, nada fora omitido. O ditafone estava sobre a mesinha perto da janela, ajustado para funcionar às nove e meia em ponto (o pequeno mecanismo que adaptara ao aparelho era bastante engenhoso, baseado no princípio dos relógios-despertadores); a poltrona tinha sido deslocada de maneira a ocultá-lo.
> Devo confessar que senti um choque quando esbarrei em Parker ao sair. Também este fato foi registrado fielmente.
> Mais tarde, quando se descobriu o cadáver e mandei o mordomo telefonar à polícia, que judicioso uso das palavras: Fiz, então, o pouco que havia a fazer! Era, em verdade, bem pouco: nada mais do que meter o ditafone na maleta e repor a poltrona no lugar, contra a parede. Nunca sonhei que Parker notaria aquela poltrona. Pela lógica, devia achar-se num tal estado de superexcitação com a macabra descoberta que nada perceberia. Mas eu não contara com os complexos do servente experimentado.

[60] Fiz, então, o pouco que havia de fazer, cuidando sobretudo de não mudar a posição do cadáver e de não tocar no punhal. Não havia necessidade de mexer nele. Era mais do que evidente que Ackroyd estava morto já havia algum tempo.

> Ah! Se tivesse sabido de antemão que Flora declararia ter visto o tio ainda com vida às dez menos um quarto! Não posso descrever a perplexidade que isso me causou. Aliás, durante todo o curso das investigações ocorreram coisas que me deixavam atordoado. Todo mundo parecia haver desempenhado a sua parte. (CHRISTIE, 2001, p.253)

Como se vê, então, a explicação final para o mistério do assassinato de Ackroyd encontra-se totalmente ao fim da narrativa, quando o médico, após ter sido confrontado por Poirot, que lhe diz toda a verdade, resolve confessar suas pequenas "omissões" textuais e revela seus segredos, finalmente informando o leitor sobre o que fez nos períodos em que ficou sozinho com o corpo. Nota-se que alguns dos fatos acontecidos foram realmente narrados com fidelidade por Sheppard, como, por exemplo, o fato de ter esbarrado no mordomo Parker após ter deixado o escritório de Ackroyd ao matá-lo e o fato de Flora Ackroyd ter informado a todos que havia visto o tio após a hora em que Sheppard sabia que Ackroyd já estava morto. O médico comenta "everyone seems to have taken a hand", querendo dizer que até mesmo os fatos desligados do assassinato pareciam beneficiá-lo, tornando mais difícil para que o detetive descobrisse sua farsa, já que o fato de Flora ter mentido sobre ter visto o tio não se relaciona com o assassinato deste.

Esta menção feita por Sheppard ao fato de que todos os fatores pareciam ajudá-lo, assim como a própria declaração do detetive de que todos aqueles próximos de Ackroyd estavam lhe escondendo alguma coisa, acaba por fazer referência ao que já foi mencionado sobre o papel dos personagens auxiliares em um romance policial. Eles são construídos de forma a que o leitor suspeite de suas intenções, acreditando que haja motivo para que cada um deles possa ter cometido o crime. Neste caso, esses suspeitos assumem um papel ainda mais fundamental, visto que o leitor, ao ser induzido a não suspeitar de James Sheppard, acaba tendo sua atenção atraída para esses outros personagens, os quais contribuem para a ocultação do fato de que o narrador da história é o verdadeiro assassino.

Este é o grande trunfo que Christie utiliza neste romance: fazendo uso de paralipses, ela dá a voz a um narrador autodiegético, que assume a responsabilidade de narrar o próprio crime que cometeu, porém sem dizê-lo explicitamente. Assim, destaca-se a importância e o significado das paralipses neste romance. Mais do que criar a unidade de efeito, as paralipses concedem a Sheppard a oportunidade de narrar uma história sobre o assassinato que ele próprio cometeu sem se comprometer ou dizer que é o assassino. Como há essas omissões no texto, o leitor não possui oportunidades para

identificar James Sheppard como assassino e fica surpreso quando, ao fim do romance, percebe que fora enganado pela narrativa de Sheppard e que acabou por ignorar as pequenas pistas que este deixou.

Muitos, como o próprio Gerard Genette, especulam sobre Christie ter "trapaceado" com o leitor neste romance, pois não concede a ele as mesmas chances que concede ao detetive, porém, ao analisarmos a estrutura do romance, fica fácil desconfiar de que Sheppard não está narrando com fidelidade os acontecimentos. Há o já citado caso de sua visita a Ralph Paton, sobrinho de Ackroyd e principal suspeito de seu assassinato: era de se esperar que o médico narrasse aos leitores como foi o encontro com o rapaz, visto que este é uma pessoa de interesse, porém o médico omite estas informações, assim como também não conta ao leitor que havia ajudado o moço a se esconder, sabendo o tempo todo de seu paradeiro.

Pode parecer impossível decifrar o enigma proposto neste romance justamente pela má-fé do narrador e assassino, porém, caso o leitor preste atenção nas pistas deixadas por Poirot, é possível a ele aproximar-se mais da solução. O detetive menciona diversas vezes que as principais pistas encontradas são a poltrona fora de lugar – Sheppard a movera para esconder o ditafone – e o telefonema recebido pelo médico, dois fatos aos quais Sheppard não concede nenhuma importância, mas que o ligam diretamente ao caso.

Assim como em outros livros de Agatha Christie, o leitor não deve considerar motivos, mas sim resultados. O que o telefonema fez? Permitiu que Sheppard chegasse ao local do crime antes da polícia. E há que considerar ainda o fato de que o médico ficara sozinho com o corpo enquanto o mordomo ia avisar a polícia. Não poderia ele ter feito algo com o corpo? É claro que tais perguntas não passam pela cabeça de um leitor mais desatento, especialmente se este já estiver acostumado à fórmula da autora, com a presença de um narrador homodiegético na figura do personagem Hastings, que, como mencionado pelo próprio detetive em *The murder of Roger Ackroyd*, tinha o hábito de incluir na narrativa várias de suas ideias – quase sempre errôneas e fantasiosas – sobre o caso, porém narrava tudo com absoluta fidelidade aos acontecimentos, bem ao estilo de Watson e seu amigo Sherlock Holmes, como já foi analisado aqui.

O fato é que Christie conseguiu criar a unidade de efeito de forma tão inteligente e controversa que torna este romance motivo de discussões[61] entre os entusiastas e

[61] Tais discussões figuram nos já citados estudos realizados por Baynard e Cosmon, que fazem referência a uma possível trapaça de Agatha Christie, propondo que a chantagista era, na realidade, Caroline

estudiosos do gênero policial até os dias de hoje. Dúvidas sobre a culpabilidade de Sheppard ou sobre uma possível trapaça da autora ainda figuram nos debates sobre este romance, tornando-o um marco na história da ficção policial.

Sheppard, sendo que o médio teria assumido a culpa e assassinado Ackroyd para protegê-la. No entanto, há poucas possibilidades de provar tal argumento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises que viemos até aqui desenvolvendo, consideramos possível afirmar que a ficção policial se consolida como um dos maiores gêneros literários populares, justamente pela possibilidade de interação com o público leitor e pela identificação dos temas trabalhados por ela com as experiências acumuladas pela sociedade burguesa. O gênero policial está intrinsecamente ligado à História, como pudemos observar ao acompanhá-lo desde suas origens, na Forma Simples da Adivinha. A noção de enigma se mantém como central na ficção policial até os dias atuais, estando presente nas mais variadas modalidades da narrativa policial, como no procedural, no *thriller* e até mesmo no *noir*, subgênero que permaneceu como um dos mais populares da ficção policial desde seu surgimento, no início do século XX.

As condições históricas ainda propiciaram, como pudemos ver, que tal gênero se tornasse ainda mais popular na Europa, especialmente na Inglaterra, visto que o gosto desse povo pelas adivinhas e jogos de palavras em geral advém da cultura anglo-saxônica, cujas adivinhas ainda são preservadas até os dias atuais, mantendo sua popularidade no Reino Unido. Mesmo com Poe sendo americano, é notável o fato de que ele escolheu a Europa como palco da ação de seus contos policiais, consolidando a predominância deste cenário nas fases iniciais da ficção policial.

A historicidade do gênero fica clara não apenas na sua origem e estabelecimento, mas também nos pressupostos de representação e verossimilhança. Representados na ficção policial estão não apenas as experiências da humanidade, mas também um reflexo da própria estrutura organizacional dela. Ao colocar a nobreza e, principalmente, a burguesia como figuras centrais, a ficção policial permite que os problemas e experiências destas duas classes sejam representados em sua estrutura, causando uma maior identificação por parte da classe leitora. Os burgueses participam ativamente do romance policial – seja, inicialmente, no papel de clientes ou, posteriormente, quando a questão do assassinato passa a ser mais pertinente, nos papéis de vítima, criminoso e suspeitos.

As questões familiares também ocupam um papel importantíssimo nessa modalidade ficcional, especialmente durante a Era de Ouro, com o *clue-puzzle* e o *country house murder*. A família sempre foi uma instituição central para a burguesia, o que fez com que a escolha natural da literatura fosse por criar romances cujo foco principal se direcione às relações familiares. O fato de que a família, uma instituição

que deveria inspirar segurança e conforto, passe a ser palco para os enredos de uma ficção que tem a noção de crime em sua estrutura faz com que as sensações de suspense, surpresa e incerteza sejam procuradas na execução de efeitos maiores e mais eficientes, justamente por situá-los no seio de uma instituição tão relevante.

Como que espelhando as mudanças e circunstâncias culturais e históricas, a família, posteriormente, deixa de ser um dos focos centrais da ficção policial, o qual se transfere para a interioridade dos personagens, especialmente a do detetive. O foco passa a direcionar-se não mais para as relações entre personagens no seio da família, mas para aquelas que se estabelecem entre eles e o mundo violento a que foram expostos, a que se acrescentam problemas financeiros, pessoais e até mesmo amorosos, em alguns casos.

Ao lado disso, vimos que a noção de enigma, ligado à tradição da adivinha, não é a única característica da ficção policial – ainda que nela seja de fundamental importância -, sendo que há vários outros elementos que foram por ela herdados de diferentes gêneros ficcionais, como o aspecto do suspense e do terror, tão importante nos contos e romances policiais, advindo dos romances góticos do século XVIII. O fato é que a ficção policial reuniu elementos que já eram apreciados pelo público leitor, como a noção de enigma e o suspense, e os fez convergir em uma só modalidade narrativa, acrescendo ainda outros elementos que tornariam característica a ficção policial.

A estrutura da ficção policial já é, por si só, uma das características do gênero. Há vários elementos que são comuns à grande maioria das narrativas policiais, sendo a principal destas, evidentemente, a presença de um detetive. Para que o enigma exista, é necessário a ocorrência de um crime - daí estudiosos do gênero, como Priestmann (1998; 2003) e Scaggs (2005), utilizarem o termo "ficção criminal" para se referirem às várias modalidades do gênero policial; além disso, alguns tipos de personagem precisam estar presentes, como a vítima, os suspeitos e, claro, o culpado.

Tais características são comuns, como dissemos, à grande maioria das obras deste gênero; no entanto, mesmo com tantos elementos em comum, há uma imensa gama de possibilidades e probabilidades na ficção policial, justamente porque, apesar de tais elementos serem necessários, estes podem ser modificados conforme as exigências da trama que se procura criar. O personagem detetive, por exemplo, pode ser um detetive particular, como nos casos que estudamos aqui; porém, pode também ser um detetive da polícia, ou mesmo um detetive amador. Ou até mesmo pode ser um

personagem que não possui pretensão alguma de ser um detetive, mas é forçado pelas circunstâncias da trama a investigar o mistério em questão. A possibilidade de alterarmos a figura do detetive, que, dentre os personagens, é certamente o mais importante para a realização da narrativa policial, abre muitas alternativas para a composição de tal personagem, podendo-se acrescentar características que o tornem carismático ou aproximá-lo de um método de detecção que faça com que os leitores se identifiquem com ele, querendo acompanhar suas aventuras.

Além da figura do detetive, há possibilidades de se modificar a própria estrutura do romance policial, porque, como vimos, esta está atuando em função da diegese, podendo ser alterada conforme as exigências desta. A norma da ficção policial é ter um narrador homodiegético, ou heterodiegético, ocultando os pensamentos do detetive, buscando alcançar o efeito de suspense e surpresa desejado; porém, como foi amplamente demonstrado por Agatha Christie, estas normas podem ser modificadas quando se busca efeitos diferentes, como os alcançados nos vários romances escritos pela autora britânica.

Essas modificações na estrutura permitiram ao romance policial permanecer como um gênero de sucesso até os dias atuais, visto que a mobilidade de sua configuração narrativa concedeu-lhe a possibilidade de modificar seus elementos, expandindo-se em vários outros subgêneros. Por exemplo, ao modificar a estrutura referente à voz do narrador e alterá-la para uma forma autodiegética, há o surgimento do romance *noir*, cujo foco, como mencionamos aqui, é justamente a interioridade do detetive e como este lida com os desafios que enfrenta em um mundo marcado pelo crime e pela violência. Ainda há a noção de enigma, porém agora o leitor consegue acompanhar a linha de pensamento do detetive, visto que a focalização passa a ser interna e não mais externa, como anteriormente. Quando se altera a condição de o detetive não pertencer à força policial, abre-se a possibilidade não apenas do *noir*, mas também do procedural [62] , um dos subgêneros mais comuns na atualidade, que normalmente conta com a presença de um policial e sua equipe, os quais investigam um crime cometido nas redondezas, formato que se tornou bastante popular graças à grande exposição obtida em séries de televisão como *CSI*, *Bones* e *Cold Case*.

[62] Subgênero da ficção criminal, caracterizado por conter uma equipe de polícia realizando a investigação, normalmente auxiliada por uma outra unidade investigativa, como médicos forenses e patologistas. É extremamente popular devido à séries televisivas.

Várias destas condições de existência podem ser alteradas sem afetar o cerne da narrativa policial: a noção de enigma. O fato de o enigma ser tão presente no imaginário popular certamente permitiu que a ficção policial se estabelecesse enquanto gênero, visto que, como pudemos observar, o enigma, ou seja, a forma simples da adivinha, está integrado à cultura popular, principalmente na Europa e especialmente na Inglaterra – "caso" que mais especificamente observamos neste estudo.

A existência das adivinhas, convertidas em forma narrativa pelo romance policial, permite aos leitores a chance de testar seu intelecto, muitas vezes competindo com o detetive para ver quem alcança primeiro a solução do mistério presente na narrativa. Mesmo que alguns dos subgêneros não permitam tal jogo entre leitor e detetive, ainda há a possibilidade de se exercitar a mente, visto que vários mistérios são acrescentados ao longo da trama, criando uma gama de subtramas que muitas vezes podem não estar diretamente ligadas ao enigma central, mas que acabam possuindo alguns mistérios próprios.

A concepção de subtramas mais elaboradas torna-se possível após a transição da ficção policial do conto para o romance, visto que a maior extensão deste último não apenas permite que a trama central seja expandida como também propicia um foco maior nas subtramas, aproveitando os relacionamentos entre os personagens, explorando as motivações destes, especialmente em romances que formam séries policiais, como os procedurais já mencionados e os romances protagonizados pelo próprio Poirot, cuja série já possuía personagens recorrentes, além do próprio detetive, como o Inspetor Japp, a escritora de romances policias Ariadne Oliver, o Coronel Race e, claro, o narrador Arthur Hastings.

Apesar de a forma do romance ser a mais comum para a ficção policial, esta se iniciou propriamente em forma de conto. Os três contos de Edgar Allan Poe protagonizados pelo detetive Dupin são considerados os inaugurais da ficção policial e de detecção, sendo inclusive pensados como uma série, visto que envolvem os mesmos personagens, apesar de não haver uma clara continuidade entre as três narrativas. O detetive Auguste C. Dupin é considerado o primeiro detetive "de fato" justamente por dar várias amostras de sua detecção e resolver mistérios que estão ligados a atos criminosos, como roubos, sequestros e assassinatos.

No entanto, é com Sir Arthur Conan Doyle que a ficção policial viria a conhecer o seu auge, uma vez que o personagem criado por ele, Sherlock Holmes, não é apenas o detetive mais popular de todos os tempos, tendo sua história contada e recontada de

várias formas até os dias atuais: seja em uma nova série de livros, seja em seriados televisivos, as aventuras do detetive britânico nunca perdem seu brilho. O nome Sherlock Holmes chegou mesmo a virar sinônimo de detetive, sendo que a indumentária costumeira do personagem, com seu sobretudo, seu chapéu e sua lupa formam a figura do detetive no imaginário popular.

O personagem protagonizou 56 contos e quatro romances e se tornou tão popular que seu criador, Conan Doyle, não aguentou o peso de sua fama e resolveu matá-lo em 1893, mas teve que ressuscitá-lo devido à pressão dos editores e do público alguns anos depois.

Aqui estudamos três destes contos da série sherlockiana, sendo que estes se destacam dentre as aventuras do detetive justamente por possuírem aspectos inovadores para a época em que foram escritos, assim como também demonstram como a ficção policial continua funcionando, mesmo quando há modificações em sua estrutura narrativa.

Em *The adventure of the speckled band*, pudemos analisar a presença de vários elementos de terror e suspense e até mesmo sobrenaturais na trama, mas que foram negados em prol de uma explicação lógica e racional. No entanto, tais elementos são justamente o que provoca a unidade de efeito deste conto, culminando na cena em que Holmes e Watson passam a noite no quarto da vítima, na mais completa escuridão, esperando pelo ataque do assassino. O fato de Watson não saber o que os espera, mas ter a consciência de que algo ruim irá acontecer faz com que os sentimentos de terror, suspense e expectativa sejam transmitidos ao leitor, que é guiado pela voz do amigo de Holmes neste conto.

Há ainda o fator exótico, que faz com que o crime ocorrido aqui seja delegado ao elemento estrangeiro, como viria a acontecer com várias narrativas do período, inclusive em *The adventure of the dancing men*, que também estudamos aqui. Quando há a presença de um crime violento, nesta primeira fase do romance policial, ele raramente é creditado a um personagem humano, ou mesmo a um inglês. Normalmente, os personagens assassinos são americanos, vide os casos de *A study in scarlet* e *The dancing men*, ou então, são ingleses que passaram um longo período de tempo no exterior, como é o caso do Dr.Roylott de *The speckled band*.

Há ainda elementos curiosos nesta narrativa, como a utilização de um animal como arma do crime, o que, como demonstramos, se diferencia da estratégia narrativa escolhida por Poe em *Murders in the Rue Morgue*, onde o assassino é um animal. Aqui,

o criminoso é um humano, usando uma serpente venenosa como parte de seu plano para impedir que a herança das enteadas saia de seu controle.

The speckled band é um dos contos clássicos do detetive britânico, possuindo, além dos elementos citados acima, todas as outras características que tornaram famosa a série de Holmes em primeiro lugar. Há aqui a dedução inicial realizada pelo detetive, que consegue descobrir várias informações sobre seus clientes apenas ao observá-los, o que já caracteriza o detetive como um personagem possuidor de habilidades que pareceriam impossíveis aos outros personagens, como o próprio Watson, por exemplo. Há também a presença do narrador e biógrafo de Holmes, o médico John Watson, outra figura célebre e icônica no mundo do romance policial.

Ainda em *The speckled band*, há a questão da representação da sociedade, com a presença da Índia como localização exótica e misteriosa, responsável por imputar ao Dr. Roylott seu temperamento violento. A presença da Índia concede estatuto de verossimilhança para a narrativa, visto que, no período em questão, o imperialismo britânico estava em seu auge, sendo que o domínio inglês sobre a Índia estendeu-se até 1947, ano da Revolução Indiana e da independência do país.

Elementos clássicos das histórias de Holmes também podem ser encontrados em *The dancing men*, como a presença do narrador, Watson, além da possibilidade da existência do jogo entre leitor e detetive. Há a presença de um cliente, além da clássica cena em que Holmes utiliza sua capacidade de dedução e surpreende Watson com ela. Este tipo de cena, como vimos, serve para deixar o leitor familiarizado com as habilidades de Holmes, facilitando o pacto ficcional, calcado nas habilidades do detetive.

Um aspecto interessante encontrado em *The dancing men* certamente é a presença de um criptograma na narrativa, além do próprio enigma do crime. O criptograma faz com que este conto se destaque dos demais justamente por sua característica inovadora inusitada. Ter o detetive desvendando um criptograma antes de decifrar o próprio enigma certamente coloca as habilidades deste à prova, sendo também um dos contos mais divertidos da coletânea de Holmes.

O jogo de palavras, visto que a chave para decifrar o criptograma dos dançarinos é possuir um bom conhecimento da língua inglesa, é amplamente utilizado aqui, sendo que a forma encontrada por Holmes para capturar o assassino é se comunicar com ele utilizando o mesmo criptograma, fazendo com que o criminoso acreditasse estar

recebendo uma mensagem de alguém que sabia decifrar o código, ou seja, alguém de seu próprio grupo.

O fato de o assassino ser americano também pesa na resolução deste conto, visto que sempre que há um assassinato ou algum outro crime mais violento, o responsável por ele normalmente é um estrangeiro. A Londres do século XIX, por mais violenta que estivesse se tornando, devido a fatores como o aumento da criminalidade, a consolidação do capitalismo, o êxodo rural, etc., procurava não expandir a imagem de violência que a rondava.

Em *The lion's mane* é possível observar como várias das características estabelecidas pelas histórias de Holmes se alteram, não havendo mais a presença de Watson como narrador, ao mesmo tempo em que a figura do assassino também é subvertida. Podemos ainda encontrar, neste conto, a figura do suspeito, que viria a se tornar incrivelmente popular na fase seguinte da ficção policial; este elemento torna-se importante para esta narrativa, visto que, no conjunto das aventuras de Holmes, há poucos personagens que podem ser considerados suspeitos, uma vez que o número de personagens era bastante restrito, sendo que, muitas vezes, o verdadeiro criminoso nem era apresentado anteriormente ao leitor.

Com a virada do século, crimes mais violentos vão se tornando os preferidos dos leitores do romance policial. A ocorrência da Primeira Guerra Mundial, assim como o fato de esta ter se iniciado com o assassinato do arquiduque Franz Ferdinand, certamente colaborou para que o imaginário ao redor da morte aumentasse. Esta preferência vai se refletir no mundo do romance policial, sendo que o assassinato passa a ser o crime "supremo" e o favorito dos leitores. Os personagens-detetive passam, então, a ter que lidar com um desafio maior e mais violento.

É nessas condições que o *clue-puzzle* se consolida como uma das modalidades mais populares da ficção policial, sendo que o período em que houve a predominância desta modalidade é conhecido como Era de Ouro do romance policial, tendo nas obras de Agatha Christie seu principal expoente.

Três obras de Christie foram analisadas aqui, todas protagonizadas pelo detetive belga Hercule Poirot, o personagem mais famoso dentre os detetives criados pela autora. Escolhemos a primeira e a última aventura de Poirot justamente porque estas tem ação no mesmo local, inaugurando e encerrando o ciclo do detetive de forma poética.

Muitas características são mantidas em *The mysterious affair at Styles* e *Curtain: Poirot's last case*, como pudemos analisar, inclusive com a presença do mesmo

narrador, Arthur Hastings; no entanto, as alterações realizadas na estrutura narrativa de cada romance são palpáveis. Como já indicamos, a possibilidade de alterar tal estrutura segundo as necessidades de cada narrativa permite que cada romance policial tenha sua característica própria, mesmo que haja elementos em comum em todas as obras deste gênero literário. No caso das obras de Christie, analisamos a ação do assassino tradicional do *country house murder*, com o crime ocorrido dentro da família, sendo que tal assassino era, ao mesmo tempo, parte desta e um estranho. Já em *Curtain*, temos um assassino totalmente não convencional, visto que seu método consistia em induzir outros personagens a cometerem crimes, sendo apenas moralmente responsável por eles e não podendo, tecnicamente, ser culpado por tais crimes. Já em *The murder of Roger Ackroyd*, há a subversão de vários pressupostos importantíssimos da ficção policial, ao se estabelecer o próprio narrador como assassino da narrativa.

As estratégias utilizadas por Christie na construção e manipulação dos efeitos de suspense e surpresa ainda são amplamente discutidas pelos estudiosos do gênero policial, sendo que muito ainda se debate sobre possíveis trapaças da autora no que diz respeito ao jogo entre o detetive e o leitor, como pudemos observar em *The murder of Roger Ackroyd* e até mesmo em *Curtain*. No entanto, caso a autora se restringisse às regras propostas no *clue-puzzle*, suas obras certamente não teriam o mesmo valor que possuem hoje para os estudiosos do gênero. É muito interessante observar as estratégias que Agatha Christie utiliza para manipular as informações, escondendo as pistas do leitor, criando grandes unidades de efeito em todas as suas obras. O fato de Christie conseguir tais efeitos sem quebrar o princípio de verossimilhança necessário para a ficção policial certamente lhe concede um lugar de honra entre os autores mais consagrados da ficção criminal.

Notamos também o quão central é a figura do narrador para a ficção policial. Tão importante quanto o detetive, o narrador é o responsável por guiar o leitor pela trama apresentada no romance, sendo que a voz dele é que concede ao leitor as pistas e descrições das ações reaizadas pelo detetive. Nesta dissertação pudemos observar o quanto a figura do narrador pode ser alterada no romance policial, sem que este perca a verossimilhança.

Iniciando com a emblemática figura de Watson, temos os contos protagonizados por Sherlock Holmes. O personagem-narrador assume não apenas esta função, como também a de biógrafo do amigo, sendo concebido como o autor das aventuras em que Holmes toma parte. A narração de Watson é homodiegética, fiel e bastante descritiva,

sendo que o personagem não especula muito sobre a natureza do crime, preferindo deixar o trabalho de detecção para seu amigo, Holmes. Já no terceiro conto de Conan Doyle estudado aqui, a voz de Watson é substituída pela própria voz do detetive, que decide narrar um dos mistérios que resolveu sozinho. Ter o detetive como narrador poderia destruir vários dos efeitos de suspense que estão sempre presentes na narrativa policial; porém, ao alterar a estrutura narrativa, é possível ter o próprio detetive como narrador sem que aqueles efeitos sejam comprometidos.

Já nas obras de Agatha Christie, há a variação entre narrações homodiegéticas, normalmente na voz de Arthur Hastings, parceiro de Poirot, e narrações heterodiegéticas, sendo que a focalização deste tipo de narrativa é sempre externo, não apresentando ao leitor a linha de pensamento interna do detetive. Nas obras que analisamos aqui, o narrador de duas delas é Hastings, embora a passagem do tempo entre uma narrativa e outra seja palpável pela maneira mais incerta e especulativa com que o personagem narra sua segunda estadia em Styles, em *Curtain*.

The murder of Roger Ackroyd, no entanto, é uma das obras mais populares e polêmicas da autora, justamente pela natureza do narrador, que é também o assassino. Neste romance, Christie altera totalmente a estrutura do romance policial ao ter o próprio assassino narrando e escrevendo - repetindo a fórmula do narrador-autor de Watson e Hastings - o crime que cometera, evidentemente omitindo o fato de ele ser o criminoso. O jogo entre leitor e detetive é totalmente comprometido aqui, visto que o narrador, que deveria ser confiável, segundo os pressupostos do *clue-puzzle*, deliberadamente engana o leitor, desviando-o da resolução correta. Mesmo assim, conforme Poirot vai investigando o assassinato de Ackroyd, pistas que apontam para o narrador vão surgindo, tornado verossímil a revelação de que este era o culpado desde o início.

Finalizando nosso estudo, retomamos o argumento de que a ficção policial se consolidou como um gênero literário extremamente popular, devido a vários fatores que destacamos aqui, provando que tal gênero está intrinsecamente ligado às mudanças históricas ocorridas na sociedade e refletidas no mundo ficcional. Ligado à gênese do romance, no século XVIII, o romance policial tem suas raízes mais distantes na Forma Simples da Adivinha; ao conseguir converter tal forma para a do romance, acrescenta a ela também um grande número de características que tornaram a ficção policial um gênero literário amplo, diversificado e importante. Afinal, o gênero policial pode ser estudado, analisado e debatido, porém nunca ignorado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORPUS DE PESQUISA

CHRISTIE, Agatha**. The mysterious affair at Styles.** London: Harper Collins Publishers, 2011.

CHRISTIE, Agatha**. The murder of Roger Acroyd.** London: Harper Collins Publishers, 2002.

CHRISTIE, Agatha**. Curtain.** London: Harper Collins Publishers, 2002.

DOYLE, Arthur Conan**.** The adventure of the dancing men. IN ___ **The complete illustrated short stories.** London: Bounty Books, 2004. p.476-496.

DOYLE, Arthur Conan**.** The adventure of the lion's mane**.** IN ___ **The complete illustrated short stories.** London: Bounty Books, 2004. p.942-955.

DOYLE, Arthur Conan**.** The adventure of the speckled band**.** IN ___ **The complete illustrated short stories.** London: Bounty Books, 2004. p.137-156.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1979.

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **Os maiores detetives de todos os tempos:** o herói na evolução da estória policial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.

ANDERSON, George K., **The literature of the Anglo-Saxons**. Princeton: Princeton University Press, 1966.

ASCARI, Maurizio **A counter-history of crime fiction** supernatural, gothic, sensational. Hampshire: Palgrave Macmillan Ltd., 2007.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BOILEAU-NARCEJAC. **O romance policial.** São Paulo: Ática, 1991.

BOTTING, Fred. **Gothic.** London: Routledge, 1996.

CÂNDIDO, Antônio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968

CARPEAUX, Otto Maria. **Destino do romance policial**. Porto Alegre: Globo, 1946.

CHRISTIE, Agatha. **Cai o pano**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CHRISTIE, Agatha. **O Assassinato de Roger Ackroyd**. São Paulo: Globo, 2001.

CHRISTIE, Agatha. **O misterioso caso de Styles**. Rio de Janeiro: Record, 1983.

CHRISTIE, Agatha. **Murder on the orient express**. London: Harper Collins Publishers, 2011.

DOYLE, Arthur Conan. A faixa malhada. In:___. **O roubo da coroa de Berilos e outras aventuras**. São Paulo: Melhoramentos, 2004. p.25-46.

DOYLE, Arthur Conan. A juba de leão. In:___. **O arquivo secreto de Sherlock Holmes**. São Paulo: Melhoramentos, 2004. p.49-65.

DOYLE, Arthur Conan. Os dançarinos. In:___. **A volta de Sherlock Holmes**. São Paulo: Melhoramentos, 2004. p.46-64.

DOYLE, Arthur Conan**.** A study in scarlet**.** In: ___. **The completed illustrated novels.** London: Bounty Books, 2004. p.1-108.

DOYLE, Arthur Conan**.** The adventure of the final problem**.** In: **___. The complete illustrated short stories.** London: Bounty Books, 2004. p. 421-436.

DOYLE, Arthur Conan. The adventure of the empty house**.** In: **___. The complete illustrated short stories.** London: Bounty Books, 2004. p. 439-455.

DOYLE, Arthur Conan. The sign of four. In: ___. **The complete illustrated novels.** London: Bounty Books, 2009, p.109-201

GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. (org.). **O romance 1**: A cultura do romance. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 19[?].

GOTILB, Nádia Battella. **Teoria do conto.** São Paulo**:** Editora Ática, 1990.

HAYCRAFT, Howard. **Murder for pleasure: the life and times of the detective story.** Nova York: Carroll & Graft, 1984.

HAYCRAFT, Howard. **The art of the mystery story.** California University: Biblo and Tannen, 1976.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX - 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos impérios**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

JOLLES, Andre. **Formas simples.** São Paulo**:** Editora Cultrix, 1976.

KAYMAN, Martin A. The short story from Poe to Chesterton. In. PRIESTMAN, Martin (ORG) **The Cambridge Companion to Crime Fiction**, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

KNIGHT, Stephen. The golden age. In. PRIESTMAN, Martin (ORG) **The Cambridge Companion to Crime Fiction**, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

LANDRUM, Larry. **American mystery and detective novels: a reference guide**. Connecticut: Greenwood Press, 1999.

LINS, Álvaro. **No mundo do romance policial.** Serviço de documentação. Ministério da educação e saúde. Os cadernos de cultura. S/d.

MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**: história social do romance policial. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MASSI, Fernanda. **A configuração dos romances policiais mais vendidos no Brasil de 2000 a 2009: canônica ou inovadora?** Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

PETERSON, Audrey. **Victorian masters of mystery: from Wilkie Collins to Conan Doyle.** Michigan: F. Ungar Pub, 1984.

POE, Edgar Allan. The Mystery of Mary Roget. In: ___. **The complete illustrated works.** London: Bounty Books, 2004. p. 485-524.

POE, Edgar Allan. The Murders in the Rue Morgue**.** In: **___. The complete illustrated works.** London: Bounty Books, 2004. p.75-102.

POE, Edgar Allan**. The philosophy of composition.** Graham's Magazine, vol. XXVIII, no. 4, April 1846, 28:163-167.

POE, Edgar Allan**.** The Purloined Letter. In: ___. **The complete illustrated works.** London: Bounty Books, 2004. p. 319-333

PRIESTLEY, J. B. **Adventures in English literature.** New York: Harcourt, Brace & World, 1963.

PRIESTMAN, Martin. **Crime fiction: from Poe to present.** Michigan**:** Northcote House in association with the British Council, 1998.

PRIESTMAN, Martin. Introduction: crime fiction and detective fiction. In. ___ **The Cambridge Companion to Crime Fiction**, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

PYKETT, Lyn. The Newgate novel and sensation fiction. In. PRIESTMAN, Martin (ORG) **The Cambridge Companion to Crime Fiction**, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983 (Primeiros Passos, 109).

REIMÃO, Sandra Lúcia. **Dupin, Holmes e Cia**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1983.

SCAGGS, John. **Crime fiction. London: Routledge, 2005.**

SODRÉ, Muniz. O romance policial. In: ___. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. (Biblioteca Tempo Universitário, 49).

SYMONS, Julian. **Bloody murder: from the detective story to the crime novel.** California: Viking, 1985.

TODOROV, Tzvetan. Introdução ao verossímil. In: ___. **Poética da Prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: ___. **As estruturas narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 93-104.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso.** São Paulo: Martins Fontes, 1980.
WATT**,** Ian. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WELLEK, René, WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.